

ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΑΘ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ
ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ
ΚΑΙ
ΨΑΛΜΩΔΙΑ

- ΙΣΤΟΡΙΚΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ -

ΤΟΜΟΣ Α'



ΨΑΛΜΩΔΙΑ

εστί

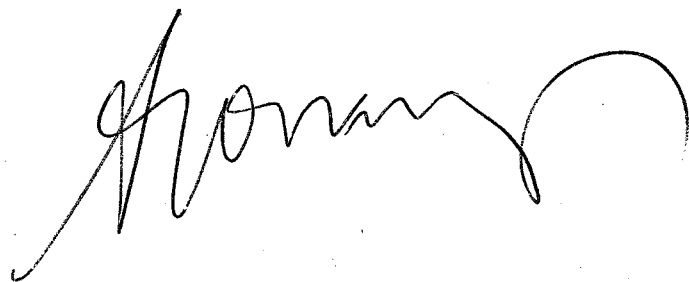
η διά του στόματος και λόγου εμμελής

ΠΡΟΣΕΥΧΗ

ΕΚΔΟΣΗ Β'

ΑΙΓΙΟ 2001

Κάθε γνήσιο αντίτυπο φέρει την υπογραφή του συγγραφέα



© COPYRIGHT
Φίλιππος Αθ. Οικονόμου
Ελίκη - Τηλ. (0691) 81 220
25 100 - ΑΙΓΙΟ

ΑΦΙΕΡΩΣΗ

Αφιερώνεται σ' όλους τους επιφανείς και αφανείς, επώνυμους και ανώνυμους, ανά τους αιώνες, υπηρέτες και ακάματους σκαπανείς της Ιερής Ψαλτικής Τέχνης, της Ορθόδοξης Εκκλησίας μας.



Φίλιππος Αθ. Οικονόμου
Ελίκη - Αιγίου
1992



Εξ οσσεμίν Εύχοιαν
το Κωνσταντινουπόλεως Πατριάρχης.

Η Α.Θ. ΠΑΝΑΓΙΟΤΗΤΑ
Ο ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΟΣ ΠΑΤΡΙΑΡΧΗΣ
Κ.Κ. ΒΑΡΘΟΛΟΜΑΙΟΣ
(1992)

Τῷ Μουσικολογιωτάτῳ κυρίῳ Φιλίππῳ Ἀθ. Οἰκονόμου, τέκνῳ τῆς
ἡμῶν Μετριοτήτος ἐν Κυρίῳ ἀγαπητῷ, χάριν καὶ εἰρήνην παρὰ Θεοῦ.

Μετά πατρικῆς χαρᾶς ἐλάβομεν τό ἀπό κς' Δεκεμβρίου
παρελθόντος ἔτους γράμμα τῆς ὑμετέρας ἀγαπητῆς ἡμῖν
Μουσικολογιότητος, δι' οὗ αὕτη ὑποβάλλει περί τοῦ ὑπό ἐκτύπωσιν
καὶ ὑπό τόν τίτλον "Βυζαντινὴ Ἑκκλησιαστικὴ Μουσικὴ καὶ
ψαλμῳδία" - τόμος Α' - πονήματος αὐτῆς, οὕτινος καὶ φωτοτυπικόν
ἀντίγραφον ἀπέστειλεν ἡμῖν.

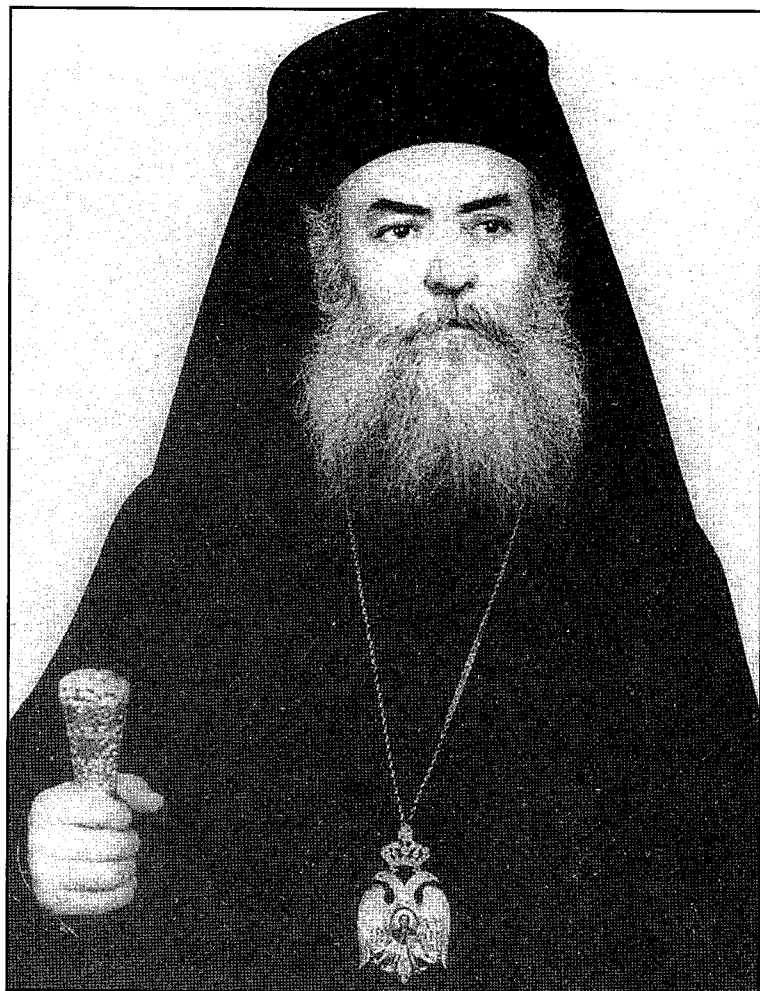
Ἀσμένως λαθόντες γνῶσιν τῆς μελέτης τῆς ὑμετέρας
Μουσικολογιότητος, συγχαίρομεν αὐτῇ ἐπὶ τῇ συγγραφῇ τοῦ ὠφελίμου
διὰ πάντα ἐνδιαφερόμενον μελετητὴν τῆς πατρώας ἡμῶν
Ἑκκλησιαστικῆς Μουσικῆς ἔργου τούτου καὶ εὐλογοῦμεν διὰ τῶνδε
τῶν Πατριαρχικῶν ἡμῶν Γραμμάτων τὴν ἐκδοσὶν αὐτοῦ, εὐχόμενοι ὅπως
τοῦτο ἐκπληρώσῃ τὸν δι' ὃν ἐκδίδεται ἱερὸν σκοπὸν καὶ στόχον.

Ἀσμένως λαθόντες γνῶσιν τῆς μελέτης τῆς ὑμετέρας
Μουσικολογιότητος, συγχαίρομεν αὐτῇ ἐπὶ τῇ συγγραφῇ τοῦ ὠφελίμου
διὰ πάντα ἐνδιαφερόμενον μελετητὴν τῆς πατρώας ἡμῶν
Ἑκκλησιαστικῆς Μουσικῆς ἔργου τούτου καὶ εὐλογοῦμεν διὰ τῶνδε
τῶν Πατριαρχικῶν ἡμῶν Γραμμάτων τὴν ἐκδοσὶν αὐτοῦ, εὐχόμενοι ὅπως
τοῦτο ἐκπληρώσῃ τὸν δι' ὃν ἐκδίδεται ἱερὸν σκοπὸν καὶ στόχον.

Ἐπὶ δέ τούτοις ἐπιδαψιλεύομεν τῇ ὑμετέρᾳ Μουσικολογιότητι
τὴν πατρικὴν καὶ Πατριαρχικὴν ἡμῶν εὐλογίαν καὶ ἐπικαλούμεθα ἐπ'
αὐτὴν καὶ ἐπὶ τοὺς οἰκείους αὐτῆς τὴν χάριν καὶ τό ἀπειρον ἔλεος
τοῦ Κυρίου.

Ἐξ οσσεμίν Εύχοιαν
το Κωνσταντινουπόλεως Πατριάρχης.

Ἐξ οσσεμίν Εύχοιαν
το Κωνσταντινουπόλεως Πατριάρχης.



Ο ΜΑΚΑΡΙΣΤΟΣ
ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΣ ΑΘΗΝΩΝ ΚΑΙ ΠΑΣΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ
κυρος ΣΕΡΑΦΕΙΜ
(1974)

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Η ΙΕΡΑ ΣΥΝΟΔΟΣ
ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ
ΙΩΑΝΝΟΥ ΓΕΝΝΑΔΙΟΥ - 14 (115 21)

ΑΡΙΘ. { ΠΡΩΤ. 670
ΔΙΕΚΤ. 916

ΑΘΗΝΑΙ ΤΗ, 24.6.1992
ΘΕΜΑ:

Πρός
Τόν Μουσικολογιώτατον
κ. Φίλιππον 'Αθ. Οικονόμου
25100 Αξγιον.

Μουσικολογιώτατε,

Λαβόντες τό, δι' οὗ ἐτιμήθημεν, ὑμέτερον πόνημα, "ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΨΑΛΜΩΔΙΑ", καρπὸν τοῦ μόχθου καί τῆς ὑμετέρας ἀγάπης διὰ τὴν Βυζαντινὴν-Ἐκκλησιαστικὴν Μουσικὴν, καί συγχαίροντες ὑμῖν διὰ τὴν ἐν λόγῳ ἐργασίαν, πατρικῶς εὐχόμεθα ὅπως, Κύριος ὁ Θεὸς ἀξιοῖ ὑμᾶς τοιούτων παιδαγωγικῶν μουσικῶν ἐντρυφημάτων, εἰς διὰδοσιν τῆς Ἑλληνορθόδοξου Βυζαντινῆς Ψαλμωδίας καί Μουσικῆς παραδόσεως.

Ἐντολῇ & ἐξουσιοδοτήσῃ τῆς Ἱερᾶς Συνόδου
Ὁ Ἀρχιερατμεύς
Χρυσ. Δ. Καρναδαμν
Ἀρχιμ. Δαμασκηνός Καρπαθάκης





**Η Α. ΣΕΒΑΣΜΙΟΤΗΤΑ
Ο ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΗΣ ΚΑΛΑΒΡΥΤΩΝ & ΑΙΓΙΑΛΕΙΑΣ
Κ.Κ. ΑΜΒΡΟΣΙΟΣ
(1981)**

† Ο ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΗΣ
ΚΑΛΑΒΡΥΤΩΝ & ΑΙΓΙΑΛΕΙΑΣ
ΑΜΒΡΟΣΙΟΣ

ΕΝ ΑΙΓΙΩ, ΤΗ. 199...
30η Δεκεμβρίου 91

Ἀξιότιμον Κύριον
κ. Φίλιππον Ἀδ. Οἰκονόμου
τ. Προϊστάμενον Β)θμίου Ἐκπαιδεύσεως
Πρόεδρον τοῦ Συλλόγου Φίλων Βυζαντινῆς Μουσικῆς Αἰγιαλείας

251 00 ΕΛΙΚΗΝ ΑΠ΄ΙΟΥ

Ἀγαπητέ μοι κ. Οἰκονόμου,

Μέ ἰδιαιτέραν χαράν ἐγενόμεθα κάτοχος τῆς
περισπουδάστου μελέτης Σας ὑπὸ τὸν τίτλον "ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙ-
ΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΨΑΛΜΩΔΙΑ, ΤΟΜΟΣ Α", ἀντίτυπον τῆς ὁποίας εἴχετε
τὴν καλωσύνην νὰ μᾶς προσφέρετε εἰς ἐκδήλωσιν τερμῆς καὶ ἀγάπης.

Θεωροῦμεν πολὺ σημαντικὴν τὴν ἐργασίαν Σας, ἐπειδὴ διὰ
τοῦ πλούτου τῆς ἀναπτυσσομένης ὕλης καλύπτεται τὸ εὐρὺ φάσμα τῆς
ἐκκλησιαστικῆς μας Μουσικῆς. Ὁ ἀναγνώστης τοῦ συγγράμματός Σας
θὰ πληροφορηθῇ ἐπαρκῶς ὄχι μόνον τὰ ἀφορῶντα εἰς τὴν ἀρχὴν καὶ
τὴν ἱστορίαν τῆς ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, ἀλλὰ καὶ θὰ λάβῃ ὀρθὴν
ἀπάντησιν ἐπὶ ἀποριῶν καὶ προβληματισμῶν, τοὺς ὁποίους θέτει
ἐνώπιόν του ἡ σύγχρονος πρακτικὴ καὶ οἱ ἀστοχοὶ νεωτερισμοὶ
ἐλαχίστων εὐτυχῶς σκαπανέων τῆς ἱεράς ταύτης ἀσματικῆς τέχνης
καὶ τοῦ ἱεροῦ ἀναλογίου.

Συνιστῶντες λίαν ἐκθύμως τὴν ἐκδοσὶν ταύτην τόσοις πρὸς
τοὺς ἱεροφάλας, ὅσον καὶ πρὸς τὸν περὶ ἡμᾶς ἱερὸν Κλῆρον καὶ
τὸν φιλόχριστον Λαόν, συγχαίρομεν ὁλοψύχως Ὑμᾶς διὰ τὴν
ἀναληφθεῖσαν πρωτοβουλίαν καὶ εὐχαριστοῦμεν θερμῶς διὰ τὴν
πολύτιμον προσφορὰν Σας.

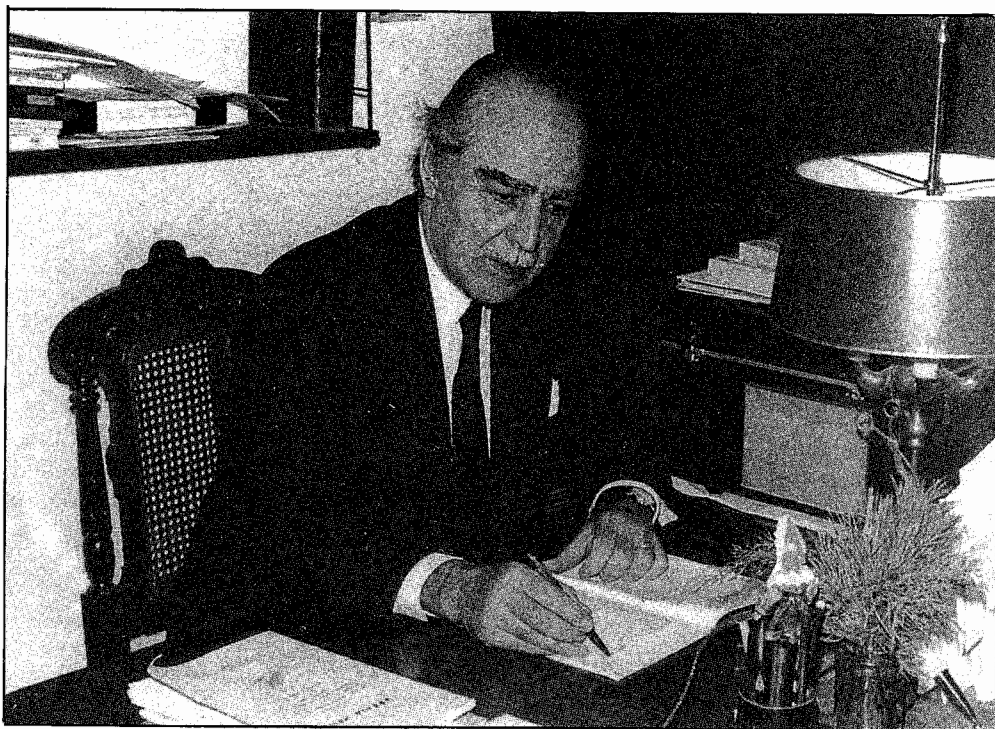
Ἐπὶ δέ τοῦτοις, ἐπευλογοῦντες Ὑμᾶς πατρικῶς καὶ
ἐπικαλούμενοι ἐφ' Ὑμᾶς τὴν Χάριν τοῦ Παναγίου Πνεύματος διὰ τὸ
ἐπὶ θύραις Νέον Ἔτος 1992, διατελοῦμεν μετ' εὐχῶν πατρικῶν



Ο ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΗΣ

Handwritten signature of the Metropolitan of Kalavryta and Aigio.

Ο ΚΑΛΑΒΡΥΤΩΝ ΚΑΙ ΑΙΓΙΑΛΕΙΑΣ ΑΜΒΡΟΣΙΟΣ



**Ο ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ - ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ ΤΟΥ
Ι. ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΙΚΟΥ ΝΑΟΥ ΑΘΗΝΩΝ κ. ΣΠΥΡΟΣ Α. ΠΕΡΙΣΤΕΡΗΣ**

ΣΠΥΡΟΣ Α. ΠΕΡΙΣΤΕΡΗΣ
ΕΠΙΤΙΜΟΣ ΣΥΝΤΑΚΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΟΣ
ΚΕΝΤΡΟΥ ΕΡΕΥΝΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΛΟΓΟΓΡΑΦΙΑΣ
ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ ΑΘΗΝΩΝ
ΠΛ. ΚΑΝΑΡΗ 10 - ΚΥΨΕΛΗ ΑΘΗΝΑΙ 115 81
ΤΗΛ. ΟΙΚ. 66 43 640 - ΓΡΑΦ. 93 44 811

Αθήνα, 9-7-1992

Αγαπητέ μου φίλε, εκλεκτέ της Ελληνικής παιδείας και της Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής λειτουργέ και ερευνητά,
"Χαίρε εν Κυρίω πάντοτε".

Είναι καιρός που έλαβα φωτοτυπημένο το περισπούδαστο έργο σου με τον τίτλο "Βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική και ψαλμωδία Τόμος Α' και που έχεις έτοιμο προς έκδοσιν. Σου ζητώ συγγνώμη για την καθυστέρηση της απαντήσεώς μου που οφείλεται σε λόγους ανεξαρτήτους της θελήσεώς μου.

Σε ευχαριστώ θερμά που είχες την καλωσύνη να κάνης και εμέ κοινωνό της εμβρυούς αυτής ιστορικομουσικολογικής σου εργασίας. Την θεωρώ αποτέλεσμα της χριστιανικής πίστεώς σου και της πίστεώς σου δια την αξίαν αυτής της καλλιτεχνικής μουσικής εκκλησιαστικής και Εθνικής κληρονομίας και του πόθου σου προς αποκατάστασιν αυτής εις ανώτερα καλλιτεχνικά επίπεδα.

Το ιστορικομουσικολογικό σου αυτό έργο αποτελεί δι'εμέ μεγίστην συμβολήν δια την ορθήν γνώσιν της ιστορικής εξέλιξεως του κλάδου αυτού της Ελληνικής μουσικής, από τας διαφόρους αμφισβητήσεις περί αυτής, ακόμη δε και δια την επίλυσιν των θεωρητικών και πρακτικών προβλημάτων που υπάρχουν, εκ λόγων που δεν είναι του παρόντος να αναφέρω. Και τούτο επέτυχες χάρις στην ανώτερη πνευματική και φιλολογική σου μόρφωση και δυναμικότητα, τους πολυχρόνιους μόχθους σου στις έρευνές σου, ακόμη της πείρας σου που απέκτησες μελετώντας συστηματικά τα όσα έχουν γραφή περί του θεωρητικού και πρακτικού μέρους της Βυζαντινής μουσικής, ακούοντας τούς εκλεκτούς εκπροσώπους της ψαλτικής τέχνης, αλλά και συ ο ίδιος ψάλλοντας από το ιερό ψαλτικό αναλόγιο όπως γνωρίζω σωστά και πιστά τα μουσικά κείμενα όπως μας τα παρέδωσαν οι τρεις μεγάλοι διδάσκαλοι, Χρύσανθος, Γρηγόριος και Χουρμούζιος, χωρίς παραποιήσεις και παραφθορές, όπως τούτο συμβαίνει σήμερα.

Αγαπητέ Φίλιππε, το έργο σου είναι μια αξιόλογη προσφορά, πολύτιμη και λίαν ωφέλιμη όχι μόνον δια τον ιεροψαλτικόν κόσμον

. / .

ΣΠΥΡΟΣ Δ. ΠΕΡΙΣΤΕΡΗΣ
ΕΠΙΤΙΜΟΣ ΣΥΝΤΑΚΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΟΣ
ΚΕΝΤΡΟΥ ΕΡΕΥΝΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΛΑΟΓΡΑΦΙΑΣ
ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ ΑΘΗΝΩΝ

ΠΛ. ΚΑΝΑΡΗ 10 - ΚΥΨΕΛΗ ΑΘΗΝΑΙ 113 61
ΤΗΛ. ΟΙΚ. 88 43 840 - ΓΡΑΦ. 93 44 811

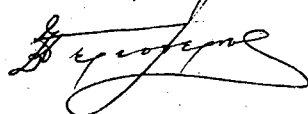
- 2 -

αλλά δια πάντα φιλόμουσον. Και πιστεύω πως θα τύχη της ευμενούς αποδοχής όχι μόνον από τους λειτουργούς της ψαλτικής τέχνης, αλλά και από τους αρμοδίους της Εκκλησίας και του αρμοδίου Κρατικού Υπουργείου, που θα πρέπει να σου συμπαρασταθούν εις την προσπάθειάν σου αυτήν.

Αφού σε συγκαρώ και πάλι για το δημιούργημα σου αυτό σου εύχομαι εκ βάθους καρδίας υγείαν, δύναμιν παρά Κυρίου, και μακρότητα ημερών, για να ολοκληρώσης το έργο σου με την έκδοσιν και του Β' τόμου.

Διατελώ με ιδιαίτερη εκτίμηση και της εν Χριστώ αγάπης.

Σε ασπάζομαι αδέλφικα



Επίτιμος συντάκτης Μουσικολόγος
του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής
Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών.
Καθηγητής της Βυζαντινής Μουσικής
του Ωδείου Αθηνών γ. Πρωτοψάλτης
και Χοράρχης του Μητροπολιτικού
Ναού Αθηνών.



Πέτρος ο Πελοποννήσιος, Λαμπαδάριος της Μ. του Χ. Εκκλησίας
(έργο Παύλου Ζαλμίδα όπως δημοσιεύτηκε στα Ι. ΝΕΑ)



Εικόνα των Αγίων ΙΩΑΝΝΗ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΥ και ΙΩΑΝΝΗ ΚΟΥΚΟΥΖΕΛΗ
(Κώδικας Ιβήρων 1250, Παπαδική, β' μισό του ΙΖ' αι. φ.Γ'α.)



ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Διμέσως μετά την εμφάνιση του Χριστιανισμού στο προσκήνιο της ιστορίας, σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα έγινε η ιστορική σύνδεση μεταξύ Χριστιανισμού και Ελληνισμού. Το Ελληνικό πνεύμα συζεύκτηκε άρρηκτα με το Χριστιανισμό, χωρίς ωστόσο να αλλοιωθούν τα ιδιαίτερα ουσιαστικά χαρακτηριστικά τους.

Από τις πρώτες δεκαετίες της ιδρύσεώς της η Χριστιανική Εκκλησία, στράφηκε αποκλειστικά στον Ελληνισμό για την εξάπλωσή της. Πολύ σύντομα τα περισσότερα μέλη της, ακόμη και η ηγεσία της, ήσαν Έλληνες (Τίτος, Τιμόθεος, Λουκάς, Μάρκος κ.λπ.), από τη στιγμή μάλιστα που η Αποστολική Σύνοδος (48-49 μ.Χ.) επέτρεψε την αποδοχή των Ελλήνων στις τάξεις της ισότιμα με τους Ιουδαίους. Αλλά και ο ίδιος ο Ιδρυτής της Χριστιανικής θρησκείας, θεωρεί την πρώτη του συνάντηση με τους Έλληνες, ως την «ώρα», δηλαδή τον προκαθορισμένο από το σχέδιο του Θεού καιρό, που θα «δοξασθεί ο Υιός του Ανθρώπου» (Ιωάν. ΙΒ' 20).

Έτσι από την πρώτη κι όλας στιγμή, η ιστορική πορεία του Χριστιανισμού δέθηκε με τον Ελληνισμό και έγινε φανερό ότι το ιστορικό μέλλον της νέας Θρησκείας βρισκόταν στα χέρια των Ελλήνων. Φυσικό ήταν, λοιπόν, και η ιστορική πορεία της ΛΑΤΡΕΥΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ, που ευθύς εξαρχής χρησιμοποίησε ο Χρι-

στιανισμός, να ταυτισθεί και να ακολουθήσει τη μοίρα και όλες τις ιστορικές δοκιμασίες του Ελληνικού Έθνους.

Με αφετηρία την Αρχαία Ελληνική μουσική, η Εκκλησιαστική μας μουσική, πορεύτηκε σε μια διαρκή εξέλιξη, μαζί με την Ελληνική γλώσσα, που αποτελεί την αδιάσειστη απόδειξη της αδιάκοπης συνέχειας του Ελληνισμού και μας μεταβίβασε ένα ολοκληρωμένο μουσικό σύστημα, που σήμερα προκαλεί τον θαυμασμό των ειδικών. Είναι η Βυζαντινή μουσική, η ψαλτική τέχνη της Ορθόδοξης λατρείας μας, η Ιερή τέχνη του Θείου και Ιερού Λαμασκηνού, του Κουκουζέλη, του Κλαδά, του Πέτρου του Πελοποννήσιου και της πλειάδος των εμπνευσμένων μεγάλων Βυζαντινών και μεταβυζαντινών μελωργών, έτσι όπως αναπτύχθηκε και διαμορφώθηκε κατά την υπερχίλιετή εξέλιξη του Βυζαντινού Πολιτισμού και έφθασε σε μας εξελιγμένη και εξηγημένη από χαρισματικούς διδασκάλους, μουσικολόγους, Πρωτοψάλτες, Λαμπαδαρίους, δομεστίκους και άλλους σκαπανείς και μύστες της Ιερής τέχνης, ιερωμένους και λαϊκούς.

Είναι η μουσική που ξεπήγασε από τις ρίζες της πανάρχαιας Ελληνικής μουσικής των μυθικών μουσικών, του Ορφέα, του Θαμύριδα, του Μουσαίου, του Λίνου, του Ολύμπου, του Αρίωνα κ.ά., των μεγαλοφυών διανοιών της Επιστήμης και της μουσικής, του Πυθαγόρα, του Αριστόξενου, του Ευκλείδη, του Πτολεμαίου και άλλων πολλών.

Είναι η κατ' εξοχή γλώσσα της ψυχής με την οποία ο Άνθρωπος εκφράζει τις ψυχικές του καταστάσεις και τα συναισθήματά του προς το Δημιουργό.

Είναι για όλους μας η πολύτιμη Εθνική παρακαταθήκη της συνέχειας και της ομοιογένειας της Φυλής μας από την Αρχαιότητα μέχρι σήμερα.

Είναι μαζί με τη Θρησκεία και τη Γλώσσα, στοιχείο της ταυτότητας του Έθνους μας. Στη μουσική μας αυτή αναζητούν οι επιγενόμενοι τον συνθετικό πυρήνα της Εθνικής μας δημιουργίας.

Είναι η μουσική η οποία, κατά τον Χρύσανθο εκ Μαδύτου, «και φυλάττει μεν τα πρώτα και παλαιά μέλη, άπτεται δε και των νεωτέρων» και η οποία ακόμη «ούτε παλαιά είναι, ούτε νέα· αλλ' η αυτή κατά διαφόρους καιρούς τετελειωποιημένη».

Είναι η μουσική η οποία, ακολουθώντας τη μοίρα του Ελληνικού Έθνους, πέρασε μέσα από συμπληγάδες Εθνικών συμφορών, κλυδωνίστηκε σε περιόδους ακμής και παρακμής, αλλά δεν έπαψε ποτέ να υπάρχει, να συγκινεί και να διδάσκει. Στάθηκε όρθια και έμεινε ως άμεση και άρρηκτη συνέχεια της Αρχαίας κλίμακας, της οποίας ο μελικός ρυθμός και ο θεωρητικός γενικά πλούτος, διασώθηκε με σοφότατο γραφικό σύστημα και με τη φωνητική παράδοση.

Είναι Εθνικό χρέος να διαφυλαχθεί και να διατηρηθεί η Εκκλησιαστική μας μουσική, στη θεμελειακή της δομή, αμόλυντη και αναλλοίωτη, όπως ακριβώς μεταδόθηκε από γενιά σε γενιά, από στόμα σ' αυτή και μέσα απ' τα γραπτά κείμενα.

Παρ' ότι οι γραπτές μαρτυρίες είναι ελλιπείς στην Αη χιλιετία και το πρόβλημα της μεταγραφής και ορθής ανάγνωσης των παλαιών χειρογράφων της Βης χιλιετίας διατηρεί, ακόμη και σήμερα, σκοτεινά σημεία, είναι αναντίρρητα βέβαιο ότι η σημερινή Βυζ. Εκκλησιαστική μουσική (όπως εξ άλλου και η Δημοτική μουσική) διατήρησε όλα τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα που προσδιορίζουν τη γνήσια ΕΛΛΗΝΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ στην αδιάσπαστη συνέχεια των αιώνων.

Είναι ηθικό χρέος να αποδώσουμε την προσήκουσα τιμή και ευγνωμοσύνη στους ταπεινούς σκαπανείς της Ιερής ασματικής τέχνης και επιστήμης, βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς, γνωστούς και αγνώστους, επιφανείς και αφανείς, οι οποίοι καλλιέργησαν και διατήρησαν μέχρι σήμερα την Εκκλησιαστική μας Βυζ. μουσική σε όλο της το μεγαλείο, το άπειρο κάλλος και τον πλούτο των μελωδιών, για την εξύμνηση και λατρεία του υπερτάτου Όντος.

Ας είναι η αναφορά μας αυτή διαρκές ιερό μνημόσυνο στη μνήμη των απελθόντων, αίνος δε και ευχαριστία στους αντάξιους συνεχιστές της εποχής μας, Πρωτοψάλτες, Λαμπαδαρίους, Χοράρχες, Μουσικοδιδασκάλους, μουσικολόγους, μελετητές και μύστες της ιερής ψαλτικής τέχνης, οι οποίοι με απαράμιλλο ζήλο και υπέρμετρη αγάπη, αφιερώνουν πολύτιμο χρόνο από τον καθημερινό τους μόχθο και «αναλώνουν εαυτούς» για να διατηρείται άσβεστη η φλόγα των ιερών μας παραδόσεων και να μεταλαμπαδεύεται στις επερχόμενες γενεές «άσπιλος και αμόλυντος».

Τιμή και ευχαριστία σ' αυτούς που έταξαν σκοπό της ζωής τους, τη διατήρηση και μετάδοση του πνευματικού φωτός της Φυλής μας, της μουσικής μας παρακαταθήκης, η οποία μέσα από την καθημερινή ατομική, κοινωνική και λατρευτική χρήση, υπήρξε θεμελειακό στοιχείο της συνοχής του Γένους και της αυθύπαρκτης υπόστασής του.

Είναι άκρως ελπιδοφόρο και παρήγορο ότι εκλάμπεις από ατομικές πρωτοβουλίες καταναγάζουν, με πολύ μεγάλη συχνότητα τα τελευταία χρόνια, το μουσικό Στερέωμα της Ορθόδοξης Εκκλησίας, σε μια προσπάθεια περιφρούρησης και απρόσκοπτης εξέλιξης του μουσικού μας πλούτου. Είναι επίσης ελπιδοφόρο και παρήγορο ότι φορείς, σύλλογοι, σωματεία αλλά και η ίδια η Εκκλησία με ηγέτες και πρωτοπόρους φωτισμένους Ιεράρχες, έχουν αποδυθεί, τα τελευταία χρόνια, σε μια διαρκή σταυροφορία για τον ίδιο σκοπό. Το μέλλον πλέον διαγράφεται αιδιόδοξο. Η Ορθόδοξη ψαλτική τέχνη θα μένει στους αιώνες, διατηρώντας τον Ελληνικό της χαρακτήρα και τα ιδιαίτερα γνωρίσματά της και δεν θα παύσει ποτέ να γεμίζει με τις παναρμόνιες μελωδίες της τους Ορθόδοξους Ιερούς Ναούς και τις Ψυχές των προσευχόμενων Χριστιανών.



Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΛΑΜΑΣΚΗΝΟΣ



Α. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Η επί πολλά χρόνια ενασχόλησή μου με τη Βυζαντινή μουσική, μου είχε καλλιεργήσει την επιθυμία να ασχοληθώ και να εξωτερικεύσω σε γραπτά κείμενα όλες τις πληροφορίες και εμπειρίες που αποκόμισα από μελέτες και αναδιφήσεις σε παλαιά και νεότερα κείμενα, αλλά και όλες τις σκέψεις και τους προβληματισμούς που αδιάκοπα με απασχολούσαν έντονα.

Κάθε φορά όμως που περνούσε από τη σκέψη μου να το αποφασίσω, διαπίστωνα και έκρινα τον εαυτό μου ανεπαρκή και ανέτοιμο στο να επιχειρίσω μια τέτοια προσπάθεια, αφού ποτέ δεν έπαψα να ανακαλύπτω όλο και καινούργια πράγματα μέσα στον απύθμενο Ωκεανό της Εθνικής μας μουσικής παρακαταθήκης. Εξ άλλου αδιάκοπα κυριαρχούσε μέσα η βεβαιότητα ότι η όλη προσπάθεια θα έμενε κυριολεκτικά «*Λύχνος υπό τον μόδιον*», αφού θεωρούσα δεδομένη την αδυναμία να την φέρω στη δημοσιότητα. Η ωριμότερη όμως σκέψη ότι οι δυσκολίες αυτές, και λόγω φύσεως και λόγω πολλών άλλων αδυναμιών, δεν ήταν εύκολο να παραμερισθούν, με οδήγησαν στην απόφαση να το επιχειρήσω.

Έχουν γραφεί και δημοσιευθεί πολλές μελέτες και πολλά βιβλία πάνω στο μέγα αυτό θέμα, με επιστημονικές αναλύσεις και διερευνήσεις, από επιφανείς μουσικολόγους και ερευνητές της μουσικής μας παρακαταθήκης, Έλληνες και ξένους, όπως και άλλες αξιόλογες και λίαν ενδιαφέρουσες επιστημονικές διατριβές για το ίδιο θέμα. Ωστόσο η εργασία αυτή, παρά τις ελλείψεις που ασφαλώς παρουσιάζει και την εμφανή αδυναμία της να διεκδικήσει τον τίτλο της «*πληρότητας*», που εξ άλλου δεν είναι στις επιδιώξεις της, υπηρετεί ένα σκοπό. Πέρα από την προσωπική πνευματική και ψυχική ικανοποίηση, αποσκοπεί στην εκπλήρωση ενός χρέους. Ενός χρέους απέναντι στην πανίερη Βυζαντινή Εκκλησιαστική μας μουσική, τη μουσική της Ορθόδοξης Εκκλησίας μας, η οποία γίνεται χώρος άγνοιας για πολλούς και συχνά περιφρονείται και κατηγορείται άκριτα.

Θεωρώ άκρως απαραίτητο και Εθνικά επιβεβλημένο, αδιάκοπα, επίμονα και συστηματικά να γίνεται πολύπλευρη ενημέρωση του Λαού, των νέων ανθρώπων σχετικά με την αξία και την μοναδικότητα ως μέσου λογικής λατρείας αλλά και τον πλούτο και τη θαυμαστή, από μορφολογική άποψη, πληρότητα ως μορφή υψηλής τέχνης, του ανεκτίμητου αυτού θησαυρού της Πατρίδας μας, ώστε να είναι σε θέση σε κάθε στιγμή να έχουν σωστή κρίση και να κάνουν αντικειμενική αξιολόγηση σε κάθε θέμα που έχει σχέση με τη μουσική της Εκκλησίας μας. Οι ενδελεχείς και σε βάθος επιστημονικές μουσικολογικές μελέτες δεν είναι, δυστυχώς, προσιτές και ενημερωτικές για τον πολύ λαό.

Έκρινα λοιπόν ότι θα ήταν πολύ ωφέλιμο για κάθε Έλληνα Ορθόδοξο Χριστιανό, αν είχε στη διάθεσή του όσο το δυνατόν περισσότερα στοιχεία σε μια κατανοητή και απλουστευμένη παρουσίαση. Έτσι με κύριο και βασικό στόχο την υπεύθυνη και σωστή ενημέρωση, παραθέτω όσα κατά την κρίση μου θεώρησα απαραίτητα, άλλα μεν δανεισθείς από τη γραφίδα παλαιότερων και σύγχρονων ευρυμαθέστατων, πρωτοψαλτών, ερευνητών και σκαπανέων της θείας του Δαμασκηνού τέχνης, συλλέγοντας «τη μυροβόλο γύρη από τα πολύχρωμα και εύοσμα άνθη των έργων τους», αλλά δε ως προϊόντα υποκειμενικής κρίσης και αντίληψης, όσο ασθενή και ασήμαντα κι αν αξιολογηθούν από ειδικούς και βαθείς γνώστες της μουσικής Επιστήμης.

Διατηρώ απόλυτα την πεποίθηση ότι η υπεύθυνη και σωστή ενημέρωση θα ελαχιστοποιήσει το, πράγματι άδικο για την Εκκλησιαστική μας μουσική, φαινόμενο να προβάλλεται, να διοχετεύεται και να επιδεικνύεται ως ψαλτική τέχνη η κακή μορφή που της προσδίδουν πολλές φορές χωρίς να το καταλαβαίνουν, αφ ενός μεν, αδαείς εκτελεστές, ημιμαθείς και φιλόδοξοι για αυτοπροβολή «λειτουργοί» του Ιερού αναλογίου που την αδικούν κατάφορα, αφ ετέρου δε, νεότεροι φιλόδοξοι μουσικοί και νεωτεριστές που την αλλοιώνουν και την καρατομούν με διασκευές, εναρμονίσεις και διάφορες ενόργανες επενδύσεις.

Ακόμη, η επιμονή ορισμένων φορέων στη στατικότητα, απομόνωση και ακινησία της Εκκλησιαστικής μουσικής μας παράδοσης, αντίθετα από τη φύση της, απολείει κάθε εξέλιξη και συνέχειά της, τουλάχιστον ως τέχνης, μέσα στο σύγχρονο οικοδόμημα της μουσικής παγκόσμιας πραγματικότητας. Θα πρέπει να συνειδητοποιήσουμε ότι η ψαλτική τέχνη της Ορθόδοξης Εκκλησίας δεν είναι «μουσειακό είδος», αλλά είναι μουσική ζωντανή, είναι τέχνη που συνεχώς εξελίσσεται και που η ομαλή εξέλιξή της, όπως και της Ελληνικής γλώσσας, δε διακόπηκε ποτέ και δεν έπαψε ποτέ να διατηρεί τον Ελληνικό της χαρακτήρα.

Είναι Εθνικό χρέος, λοιπόν, τόσο η συνεχής ενημέρωση του λαού, όσο και η περιφρούρηση, η καλλιέργεια και προβολή, σε όλο του το μεγαλείο και το κάλλος, του πατροπαράδοτου Βυζαντινού μέλους.

Σε καμία περίπτωση δεν θα πρέπει να οδηγήσει σε αδράνεια και εφησυχασμό το, θετικό πράγματι, γεγονός της αναγνώρισης, τα τελευταία χρόνια, και της καθιέρωσης της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής μουσικής ως μιας από τις τελειότερες μορφές έκφρασης στην Ορθόδοξη Ελληνική λατρεία. Απαιτείται συνεχής επαγρύπνηση και δυναμική αντίδραση σε κάθε προσπάθεια και τάση εκδυτικισμού, που αποτελεί καταλυτικό φαινόμενο αλλοτρίωσης των λειτουργικών πραγμάτων της Εκκλησίας μας και σε κάθε περίπτωση όταν διαγράφονται και εμφανίζονται «προ των πυλών» παντοίας μορφής κίνδυνοι. Οι κίνδυνοι αυτοί αλλοτρίωσης προβάλλουν περισσότερο απειλητικοί στις μέρες μας εν όψει της Ευρωπαϊκής ενοποίησης που ήδη αρχίζει και των γενικών ανακατατάξεων που θα ακολουθήσουν.

Διατηρώ την ελπίδα ότι και η εργασία μου αυτή θα συμβάλει, έστω και κατ' ελάχιστο, προς την κατεύθυνση αυτή. Να καταστεί επιτέλους δυνατό, η Ιερή ασματική τέχνη των Πατέρων μας να πάρει τη θέση που της αξίζει και να ριζωθεί στέρεα και ολοκληρωτικά στη συνείδηση όλων των Χριστιανών.

Διατηρώ, τέλος, την ελπίδα ότι θα βοηθήσει και πολλά θα ωφεληήσει αυτούς που ασχολούνται, με οποιανδήποτε σχέση, με την ψαλτική τέχνη και θα ανατρέξουν σ' αυτή, παρέχονσα τη δυνατότητα σταχυολόγησης και ερανισμού πολλών χρήσιμων στοιχείων.

Το έργο είναι δίτομο και τα θέματα που περιλαμβάνει κατά σειρά επεξεργασίας, είναι τα παρακάτω:

ΤΟΜΟΣ 1ος

1. Με συνοπτική ιστορική ανασκόπηση δίνεται η εικόνα της διαχρονικής πορείας της Εκκλησιαστικής μας μουσικής από τους πρώτους Αποστολικούς χρόνους μέχρι σήμερα. Αναφέρονται ενδεικτικά ορισμένες βασικές και ουσιώδεις ιστορικές μαρτυρίες που δίνουν πειστικές απαντήσεις σε πολλά ερωτήματα, χωρίς να γίνεται προσφυγή σε επιστημονικές εμβαθύνσεις και αναλύσεις, που είναι εξάλλου έργο άλλων ειδικών μουσικολόγων.

Το όλο χρονικό διάστημα χωρίζεται σε τέσσερις περιόδους ανάπτυξης και σε κάθε περίοδο, εκτός των άλλων, αναφέρονται και οι σημαντικότεροι υμνογράφοι, μελωδοί, μελουργοί, πρωτοψάλτες, λαμπαδάριοι και μουσικοδιδάσκαλοι με λίγα (τα σπουδαιότερα) βιογραφικά τους στοιχεία. Η Τέταρτη περίοδος είναι περισσότερο εκτεταμένη και περιλαμβάνει δύο βασικά κεφάλαια. Στο 1ο ολοκληρώνεται η καταγραφή των πρωτοψαλτών, μουσικοδιδασκάλων κ.λπ. μέχρι τις αρχές του 20ου αι., ενώ στο 2ο γίνεται ιδιαίτερη αναφορά στους πρωτοψάλτες και λαμπαδαρίους της Μ. του Χ. Εκκλησίας από την εποχή της Αλώσεως μέχρι σήμερα (1992), καθόσον αυτοί θεωρούνται ως οι κατ' εξοχήν εκπρόσωποι της μουσικής παράδοσης του Βυζαντίου.

Τέλος στο κεφάλαιο αυτό της ιστορικής ανασκόπησης γίνεται ως ένα είδος ανακεφαλαίωσης, χωρίς βέβαια να είναι ακριβώς έτσι, μια ΓΕΝΙΚΗ

θεώρηση της διαχρονικής εξέλιξης της Βυζ. Εκκλ. Μουσικής από τον 1ο αι. μέχρι σήμερα (τέλη 20ου αι.). Εδώ καταβάλλεται προσπάθεια να δοθεί μία γενική εικόνα της εξέλιξης της Εκκλησιαστικής μουσικής με τα ουσιώδη στοιχεία και τους κύριους συντελεστές της εξέλιξης αυτής, κατά τρόπο ώστε να μπορεί ο αναγνώστης να έχει σαφή και άμεση απάντηση στα ερωτήματα, πως γεννήθηκε, πως αναπτύχθηκε στη Βυζαντινή περίοδο, πως διαμορφώθηκε τη μεταβυζαντινή περίοδο, στους αιώνες της Τουρκοκρατίας, καθώς και τα 150 περίπου χρόνια του ελεύθερου Ελληνικού βίου η Εκκλησιαστική μας μουσική, και τι γίνεται στις μέρες μας. Είναι δε απαραίτητο να διευκρινισθεί ότι καταβλήθηκε ιδιαίτερη προσπάθεια, ώστε το τμήμα αυτό της Γενικής θεώρησης της εξέλιξης της Β.Ε. Μουσικής να έχει τη μεγαλύτερη δυνατή αυτοτέλεια με ελαχιστότατες συνδέσεις και καλύψεις από τα υπόλοιπα τμήματα του κεφαλαίου. Γι αυτό ακριβώς όπως και σε άλλο σημείο τονίζεται, πολλά ιστορικά στοιχεία, παρατηρήσεις και επισημάνσεις που αναφέρονται σε διάφορα μέρη του όλου έργου, περιέχονται και στο τμήμα αυτό.

2. Αναπτύσσονται πολλά σπουδαία και σημαντικά θέματα που έχουν σχέση με τη δομή, τη μορφή, τη φύση, την ιδιαιτερότητα και μοναδικότητα σε σχέση με τα άλλα είδη μουσικής, αλλά και τη μεγάλη σπουδαιότητα και σημασία που έχει για τον Ορθόδοξο Χριστιανικό κόσμο, ιδιαίτερα όμως για τους Έλληνες, η Βυζ. Μουσική, όχι μόνο από θρησκευτική, αλλά γενικά και από Εθνικομουσικολογική και τεχνική άποψη. Επί παραδείγματι, ένα πολύ σπουδαίο και άξιο να προσεχθεί ιδιαίτερα κεφάλαιο είναι το κεφάλαιο της καλοφωνίας. Η μελέτη σε βάθος του καλοφωνικού είδους μελοποιίας, αποκαλύπτει ότι η Βυζαντινή μελουργία είναι μορφή υψηλής τέχνης γι αυτό και αποτέλεσε πηγή και τροφό της έντεχνης μουσικής δημιουργίας πολλών παλαιότερων αλλά και σύγχρονων συνθετών κοσμικής μουσικής. Έχουμε αποδεχθεί, οπωσδήποτε άδικα, να θεωρούμε τους μεγάλους μελουργούς της Βυζαντινής και μεταβυζαντινής περιόδου ως συνθέτες, μόνο μουσικής της Ορθόδοξης Ελληνικής λατρείας, ενώ θα έπρεπε να τους θεωρούμε συγχρόνως ως Έλληνες συνθέτες υψηλής καλλιτεχνικής αξίας ισάξιους με τους άλλους μας σπουδαίους συνθέτες της έντεχνης μουσικής που διέπρεψαν ή διαπρέπουν στην Ελλάδα και το εξωτερικό.

Από την άλλη μεριά η Β.Μ. από θρησκευτική άποψη με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά γνωρίσματα και τον ιδιόζοντα λατρευτικό της χαρακτήρα, εξετάζεται και αντιδιαστέλλεται από τα άλλα είδη μουσικής που κατά καιρούς εμφανίζονται με τη φιλοδοξία να την αντικαταστήσουν στις λειτουργικές διαδικασίες της Ορθόδοξης Εκκλησίας, και αναλυτικά τεκμηριώνεται η θεμελιώδης για την Ορθοδοξία άποψη ότι αποτελεί μοναδικό και αναντικατάστατο μέσο λογικής λατρείας. Εξετάζεται η σχέση της με την πολυφωνική Δυτική Μουσική και γίνεται εκτεταμένη αναφορά στα μουσικά όργανα. Αναπτύσσονται και άλλα σημαντικά θέματα, για να ολοκληρωθεί ο 1ος τόμος με το «*καιυτό*» και άκρως ζωτικό, για την επιβίωση της Βυζαντινής μου-

σικής, θέμα της ΙΕΡΗΣ ΨΑΛΜΩΔΙΑΣ. Εδώ αναφέρεται και εξετάζεται καθετί που έχει σχέση με το ιερό λειτούργημα της ψαλτικής τέχνης (Εκκλ. κανόνες, στόχοι, ευθύνης ψαλτών, υποχρεώσεις Εκκλησίας - Πολιτείας, κανονισμοί, ερμηνεία κ.λπ.) ενώ θίγεται, δι' ολίγων, και το πρόβλημα της ψαλμωδίας στον Ιερό Κλήρο.

ΤΟΜΟΣ 2ος

Ο 2ος τόμος είναι ολοκληρωτικά αφιερωμένος στην καταγραφή και περιληπτική βιογράφηση των σημαντικότερων Πρωτοψαλτών, Λαμπαδαρίων, Μουσικολόγων, Χοραρχών και Μουσικοδιδασκάλων, που έζησαν και διέπρεψαν ή ζουν και διαπρέπουν μέσα στον 20ό αιώνα. Ο τόμος αυτός θα κυκλοφορήσει προσεχώς.

Με τη βοήθεια και τη Χάρη του Θεού, παραδίδω στη δημοσιότητα τον 1ο τόμο της εργασίας μου αυτής, με τη θερμή παράκληση να εκτιμηθεί και να κριθεί ως μία ευγενής προσπάθεια με Ιερό και Εθνικό σκοπό.

Εκφράζω, από τη θέση αυτή, τις θερμές και ευγνώμονες ευχαριστίες μου προς το Φιλόλογο κ. **Δημήτριο Οικονόμου**, ο οποίος με πολλή υπομονή και επιμέλεια ανέγνωσε όλα τα χειρόγραφα του έργου και διόρθωσε όλες τις γλωσσικές αβλεψίες.

Θερμά ευχαριστώ επίσης και το Λαμπαδάριο του Ι. Μητροπολιτικού Ναού της «*ΦΑΝΕΡΩΜΕΝΗΣ*» Αιγίου και μέλος του Δ.Σ. του Συλλόγου Φίλων Βυζαντινής Μουσικής Αιγιαλείας κ. **Βασίλειο Μπίκο**, ο οποίος διέθεσε κόπο και χρόνο πολύ ώστε να επιμεληθεί, με υποδειγματική υπευθυνότητα, το αλφαβητικό ευρετήριο του έργου.

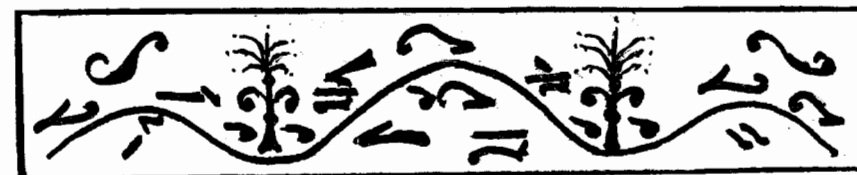
Κλείνοντας τα εισαγωγικά αυτά λόγια, και έχοντας επίγνωση των πολλών ελλείψεων και παραλείψεων που οπωσδήποτε υπάρχουν στο έργο, ιδιαίτερα στον τομέα της καταγραφής και βιογράφησης μουσικοδιδασκάλων, πρωτοψαλτών κ.λπ., υποβάλλω τη θερμή παράκληση σε όποιον ήθελε επισημάνει οποιεσδήποτε παραλείψεις αυτής της μορφής, να μου τις γνωστοποιήσει, ώστε να καταστεί δυνατό να συμπεριληφθούν σε άλλη έκδοση.

Ελίκη Αιγίου - Χριστούγεννα 1991
Φίλιππος Αθ. Οικονόμου



Εικόνα από την «Παρασημαντική της Β.Μ.» του Κ. Ψάχου -
Έκδ. «ΔΙΟΝΥΣΟΣ» - 1978 (Υπό Γ. Χατζηθεοδώρου)

Πέτρος ο Βυζάντιος



Β. ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ

Β1. ΑΡΧΗ & ΚΑΤΑΓΩΓΗ - ΠΡΩΤΟΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΕΣ ΜΕΛΩΔΙΕΣ

α. Η Αρχαία Ελληνική Μουσική

Για την Ελληνική μουσική πίστευαν ότι είχε **προέλευση θεϊκή**. Οι αρχές της χάνονται μέσα στους μύθους, όπου οι μουσικοί συγχαιόνται με θεούς και ημιθέους στους οποίους κυριαρχεί η μορφή του Θεού **Απόλλωνα**.

Η πιο γνωστή μυθική μορφή είναι αυτή του **Ορφέα**. Γνωστοί επίσης και οι μουσικοί, **Ύαγνις**, **Μαρσύας** και **Όλυμπος** από τη **Φρυγία**. Η αφετηρία πάντως της **Αρχαϊκής** Ελληνικής μουσικής αποδίδεται στον Όλυμπο.

Ευθύς εξ αρχής η μουσική για τους Έλληνες αποτελούσε το δεύτερο, μετά τη γλώσσα, σκέλος του άφθαστου Ελληνικού Πολιτισμού και της Ελληνικής σοφίας και Παιδείας.

Η πρώτη **συστηματοποίηση** της Ελληνικής μουσικής έγινε από τον **Τέρπανδρο** τον Λέσβιο (710 π.Χ.), ο οποίος έβαλε τους πρώτους κανόνες της μελωδίας, ανανέωσε και τελειοποίησε το λυρικό μουσικό είδος και διαμόρφωσε τους **νόμους**¹ με τους οποίους η «μελωδία» καθοριζόταν ως ένα είδος

¹ Οι «νόμοι» περιείχαν πρότυπες - υποδειγματικές μελωδίες τις οποίες έψελναν οι Έλληνες στις δημόσιες γιορτές και πανηγύρεις.

μουσικής σύνθεσης ή εκτέλεσης, πειθαρχημένο με υψηλές αισθητικές απαιτήσεις. Κάτι ανάλογο δηλαδή με τα ρυθμικά πρότυπα των ινδικών **ράγκα**, των Αραβικών **μακαμίων** (μακάμ) κ.λπ.

Από την εποχή αυτή οι Έλληνες γνώριζαν τρεις αρμονίες (=τρόπους) που αργότερα διαρρυθμίστηκαν, αυξήθηκαν (έφθασαν κάποτε τους 15), καλλιεργήθηκαν και τελειοποιήθηκαν. Έτσι η Αρχαία Ελληνική μουσική αναπτύχθηκε σε πολύ μεγάλο βαθμό ώστε ν' αναχθεί σε υψηλή τέχνη και επιστήμη.

Η μουσική αυτή δεν έμεινε περιορισμένη μέσα στο κυρίως Ελλαδικό χώρο, αλλά διαδόθηκε και στις απέραντες εκτάσεις της Ασίας και της Αφρικής από τον Μέγα Αλέξανδρο και τους διαδόχους του. Ξαπλώθηκε σ' όλη την απέραντη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία και κυριάρχησε σ' όλο το Δυτικό Κόσμο.

Όσον αφορά τη δομή και τη μορφολογία, η Αρχαιοελληνική μουσική διακρινόταν σε μουσική κατάλληλη για τις ιερές τελετές και σε μουσική που προοριζόταν και χρησιμοποιείτο για θεατρικές παραστάσεις και για τις γιορτές.

Σε κάθε είδους τελετή ή γιορτή δέσποζαν οι μουσικές εκδηλώσεις².

Για την Αρχαία Ελληνική μουσική ο Καρλ Νεφ γράφει: «*Η Ελληνική μουσική είναι μονόφωνη και ουσιαστικά φωνητική*» υποτάσσεται απόλυτα στην ποίηση και πρώτο της μέλημα είναι να εξάρει τον ποιητικό λόγο, υπογραμμίζοντας τους μελωδικούς και ρυθμικούς τονισμούς που προσφέρονται από την ίδια τη γλώσσα. Η εξάρτηση αυτή της μουσικής από το λόγο είναι **απόλυτη**. Ο ρυθμός του στίχου κανονίζει το ρυθμό της μελωδίας. Έτσι από τα ποιητικά μέτρα γεννιούνται τα μουσικά³» (Καρλ Νεφ «ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ» - Έκδ. 1960 σελ. 44).

β. Η πρωτοχριστιανική μουσική

Όταν ήλθε ο Χριστιανισμός, η Ελληνική μουσική κυριαρχούσε απ' άκρου εις άκρον. Επόμενο ήταν, συνεπώς, και η νέα θρησκεία να χρησιμοποιήσει, για τις ανάγκες της, τη μουσική που ήταν τόσο γνωστή και διαδεδομένη.

Σε πολλά Πατερικά κείμενα της Εκκλησίας μας αναφέρεται ότι η μουσική που χρησιμοποίησαν οι πρώτοι Έλληνες Χριστιανοί για τις θρησκευτικές τους ανάγκες, είχε το χαρακτήρα της λεγόμενης «*εύρυθμης*» αρχαίας Ελληνικής μουσικής, την οποία παρέλαβαν από την «*ιερή*» μουσική των Εθνικών και η οποία ήταν τελείως διαφορετική από την «*ευμελή*» (και κατά τον Πλάτωνα «*θυμελική*») μουσική. Κράτησαν όσα στοιχεία ήσαν κατάλ-

ληλα και άρμοζαν στον πνευματικό χαρακτήρα του Χριστιανισμού και απέβαλαν όσα ήσαν ακατάλληλα για προσευχή και λατρεία. Η αρχική αυτή μουσική περιείχε ή **προχριστιανικές μελωδίες** ή νέες **συνθέσεις** με χαρακτηριστική φυσική συγγένεια προς τη θρησκευτική μουσική των Αρχαίων Ελλήνων, την «*ιερή*» μουσική των Εθνικών, η οποία είχε από πολλά χρόνια πριν επιβληθεί στον Ιουδαϊσμό και ήταν σε ευρεία χρήση για τη μελοποίηση των ψαλμών και των άλλων λατρευτικών ύμνων⁴. Όλοι οι μελοποιοί και υμνογράφοι της πρώτης Χριστιανικής Εκκλησίας, οι οποίοι κατά κανόνα ήσαν και μελωδοί⁵, μελοποιούσαν ύμνους εφαρμόζοντας χριστιανικά κείμενα πάνω σε αρχαίες «*εθνικές*» μελωδίες. Το περιεχόμενο το αντλούσαν από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη.

Η μαρτυρία αυτή των Πατέρων ότι η πρώτη χριστιανική μουσική ήταν η Ελληνική, ενισχύεται και από την παρατήρηση ότι η γλώσσα των Εκκλησιαστικών κειμένων και της Εκκλησιαστικής ποίησης, ήταν ευθύς εξαρχής η Ελληνική. Η μουσική έπρεπε φυσικά να ταιριάζει στην προσωδία της γλώσσας. Συγκρίνοντας το σημερινό μουσικό υλικό σε βάθος με τα αρχαία μετρικά πρότυπα, διαπιστώνουμε πλήρη αντιστοιχία, τόσο ρυθμική, όσο και στιχουργική.

Πέρα, όμως, από τα στοιχεία του μέλους, που μπορούν να αποδοθούν σε μία γενικότερη και πλατύτερη βάση και αφετηρία, η πρωτοχριστιανική υμνωδία παρουσίαζε και **Ελληνικότητα ήθους**, γιατί η Ελληνική μουσική, με το απέριτο κάλλος της, και ειδικότερα οι Πλατωνικές αντιλήψεις σχετικά με το ήθος της μουσικής, ταυτίζονταν απόλυτα με το Χριστιανικό πνεύμα. Η συνύφανση εξάλλου μελωδίας και λόγου είναι Ελληνική άποψη που επικράτησε και στις Εκκλησιαστικές μελωδίες με την πιο αυστηρή της μάλιστα μορφή που είναι η καθαρά φωνητική μουσική.

Αλλά η εισαγωγή της Ελληνικής μουσικής στην πρώτη Χριστιανική Εκκλησία επιβεβαιώνεται και από πολλές άλλες μαρτυρίες και ερευνητικές παρατηρήσεις όπως είναι π.χ. οι παρακάτω:

1. Οι μελωδοί των πρώτων αιώνων του Χριστιανισμού που συνέθεσαν τους πρώτους Εκκλησιαστικούς ύμνους, έζησαν σέ χώρες στις οποίες ήδη είχε επικρατήσει και επιβληθεί η Ελληνική μουσική που είχε μεταδοθεί από τον Μέγα Αλέξανδρο και τους διαδόχους του. Η πηγή της μουσικής των ύμνων τους, συνεπώς, ήταν η Ελληνική.

2. Ο πρώτος Αθηναίος Χριστιανός, ο Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης και οι σύγχρονοί του οι οποίοι ακολούθησαν και ασπάσθησαν τη νέα θρησκεία,

2. Στο έργο «*Δειπνοσοφιστές*» του Αθήναιου (σοφός, λόγιος και γραμματικός 170-230 μ.Χ.) και στο περιγραφόμενο σ' αυτό Συμπόσιο γίνεται ιστορική αναδρομή και περιγράφονται οι Γάμοι του Μεγ. Αλεξάνδρου. Στην περιγραφή αυτή διαβάζουμε: «... επί πέντε ημέρες επετελέσθησαν οι Γάμοι και ελειτούργησαν πολλοί... θαυματοποιοί... ψιλοκιθαρισταί... ραψωδός ο Ταραντίνος... Αυλωδοί... αυληταί... τραγωδοί... κομωδοί... παρίστατο δε και Φασίμηλος ο Ψάλτης!...».

3. Περί της Αρχαιοελληνικής μουσικής βλ. και ΚΕΦ. Γ'.

4. Σχετικά βλ. και ΚΕΦ. Γ'.

5. Η ταύτιση της ιδιότητας του ποιητή του κειμένου του ύμνου και του μελοποιού, του συνθέτη δηλ. του ύμνου, παρατηρείται στο χώρο της Β.Μ. μέχρι την εποχή του Ι. Δαμασκηνού (8ος αι.). Είναι το ίδιο πρόσωπο και καλείται ποιητής - μελωδός. Μετά τον 8 αι. διαχωρίζεται ο ποιητής, που λεγόταν πλέον υμνογράφος, από το συνθέτη, που λέγεται μελοποιός. Ωστόσο παρατηρείται και αργότερα, σε πολλές περιπτώσεις, η ταύτιση στο ίδιο πρόσωπο του μελοποιού και του υμνογράφου.

γνώριζαν μόνο την Αρχαία Ελληνική μουσική με την οποία είχαν συνθέσει ύμνους, τους οποίους χρησιμοποιούσαν στις θρησκευτικές προχριστιανικές τελετουργίες και με τους οποίους υμνούσαν και τον Άγνωστο Θεό. Επόμενο ήταν οι ύμνοι αυτοί να αποτελέσουν τον πυρήνα για τη διαμόρφωση και τη δημιουργία των πρώτων Χριστιανικών ύμνων, οι οποίοι στη συνέχεια ακολουθήσαν τη φυσική ροή του εμπλουτισμού και της εξέλιξης.

3. Υπάρχει ουσιαστική αντιστοιχία μεταξύ των λεγόμενων τρόπων της Αρχαίας Ελληνικής μουσικής (Φρύγιος, Δώριος, Λύδιος, Υποδωριος, Μειξολύδιος κ.λπ.) και των ήχων της Βυζαντινής Εκκλ. μουσικής (Αος, Βος... κ.λπ.). Το ίδιο ισχύει και για τα τετράχορδα, τα συστήματα, γένη, χρώες κ.ά. Η κλίμακα από της Υπάτης μέχρι της Νήτης έχει το μέγεθος του Δωρικού οκταχόρδου που ίσχυε και πριν από τον Τέρπανδρο!!!

4. Οι επιφανείς Πατέρες της Ορθοδόξου Εκκλησίας, Βασίλειος ο Μέγας και Γρηγόριος ο Θεολόγος, οι οποίοι συγκαταλέγονται μεταξύ των πρώτων υμνογράφων και οι οποίοι μελοποίησαν και Εκκλησιαστικούς ύμνους (4ος αι.), σπούδασαν στην Αθήνα και ασφαλώς διδάχτηκαν την Ελληνική μουσική. Ευνόητο συνεπώς είναι ότι και η μουσική, που χρησιμοποιήσαν για την μελοποίηση των ύμνων τους, ήταν εκείνη που εγνώριζαν, δηλαδή η Ελληνική.

5. Πολλές τελετουργικές πράξεις και διαδικασίες των Αρχαιοελληνικών συνάξεων, μεταφέρθηκαν πανομοιότυπες στην πρωτοχριστιανική Εκκλησία και διατηρούνται μέχρι και σήμερα. Όπως π.χ. η κατ' αντιφώνια ψαλμωδία, η χορική μονοφωνία, το νύσημο των χειρών των Ιερέων, το ράντισμα των πιστών με κλάδους Βασιλικού κατά τον Αγιασμό με αγιασμένο νερό, η χρήση του οίνου στις Ιερές μυσταγωγίες και άλλα πολλά.

Όλες αυτές οι εμφανέστατες αναλογίες στη μορφή και στο τυπικό, καθώς και τα πολλαπλά διατηρηθέντα μετουσιωμένα στοιχεία, μαρτυρούν ακριβώς ότι πράγματι υπάρχει συνέχεια και βαθύτατη συγγένεια μεταξύ της Αρχαιοελληνικής και της Εκκλησιαστικής μας μουσικής. Η άποψη αυτή σήμερα, για τον εμβριθή μουσικοϊστορικό μελετητή, θεωρείται πλέον αναμφισβήτητη⁷.

Η πρωτοχριστιανική μουσική, με την πάροδο του χρόνου, καλλιεργήθηκε και αναπτύχθηκε για να πάρει την τέλεια μορφή της κατά τους Βυζαντινούς χρόνους στο Βυζάντιο. Γι αυτό και ονομάστηκε Βυζαντινή Εκκλησιαστική μουσική.

6. «... Ο κανών του Ευκλείδους ανευρίσκεται αυτούσιος εις την κλίμακα του Α' ήχου και ο τρίτος ήχος ο εναρμόνιος είναι Πυθαγόρειον άκρατον...» (Κ.Δ. Παπαδημητρίου - «Μουσικά Χρονικά» - 1930 τ. Β' τεύχ. 12 σελ. 316). Επίσης: «... Τα σημεία των μαρτυριών στη Β.Μ. ήσαν τα αρχικά γράμματα διά των οποίων εγαρακτριζέτο η προέλευσις των τετραχόρδων ως: Δ' (=δ) δώριον τετράχορδον, ς (=φ) φρύγιον τετράχορδον και Ψ (=λ) λυδίων τετράχορδον (Δημοσθ. Σκουλικαρίτης - «ΑΡΜΟΝΙΟΝ» - «κλίμακες των ήχων» - 1976 σελ. 5).

7. Την άρρηκτη σύνδεση και συνέχεια της Εκκλησιαστικής μας μουσικής με την Αρχαία Ελληνική, δέχεται ως αναμφισβήτητη και ο Κοραής: «Ας έλθωμεν τώρα εις την Εκκλησιαστικήν μουσικήν ήτις (μην αμφιβάλεις) έχει τον αυτόν λόγον εις την παλαιάν, τον οποίον έχει η σημερινή ημών γλώσσα προς την γλώσσαν του Πλάτωνος και του Δημοσθένους».

γ. Διάφοροι ισχυρισμοί για την καταγωγή της Βυζ. μουσικής

Παρά τα αδιάψευστα ντοκουμέντα και την αφοπλιστική πειστικότητα όλων των παραπάνω που εκθέσαμε και τα οποία προσδιορίζουν την καταγωγή της Βυζ. μουσικής, εντούτοις, κατά καιρούς, διατυπώθηκαν απόψεις και προβλήθηκαν ισχυρισμοί που αμφισβητούσαν την Ελληνικότητα της Εκκλησιαστικής μας μουσικής και συνέδεσαν την καταγωγή της με άλλα μουσικά συστήματα άλλων χωρών.

Διατυπώθηκε ακόμη ο ισχυρισμός ότι, από επιστημονική θεώρηση υπήρξε διακοπή των δεσμών μεταξύ των κλιμάκων της Αρχαιοελληνικής μουσικής και των κλιμάκων των ήχων της Βυζ. μουσικής και ότι υπήρξε μια νέα αφετηρία στη μουσική των Βυζαντινών με άλλες ρίζες π.χ. Ανατολίτικες Τουρκοαραβοπερσικές.

Όσον αφορά την καταγωγή της υποστηρίχθηκε ότι είναι Εβραϊκής καταγωγής και κατ' άλλη άποψη ότι είναι Ρωμαϊκής.

Οι ισχυρισμοί αυτοί αποτελούν πλάνη και, σκόπιμη ή μη, διαστρέβλωση των πραγματικών ιστορικών δεδομένων και συμπερασμάτων της επιστημονικής μουσικής έρευνας. Ας δούμε όμως τους ισχυρισμούς αυτούς έναν προς έναν.

1. Οι πληροφορίες για την Εβραϊκή μουσική προέρχονται κυρίως από τα Ιστορικά και Ποιητικά Βιβλία της Παλαιάς Διαθήκης και από ορισμένες φιλολογικές πηγές, αφού ούτε παλαιά μουσικά κείμενα των Εβραίων σώθηκαν αλλά ούτε και μουσικά όργανα. Πάντως πρέπει οι Εβραίοι, από πολύ παλαιά, να είχαν αναπτύξει σε πολύ μεγάλο βαθμό τη μουσική. Από τη «Γένεση» της Π.Δ. μαθαίνουμε ότι υπήρχαν μουσικοί και μουσικά όργανα ακόμη και πριν από τον Κατακλυσμό⁸. Αλλά και στην εποχή του Ιακώβ, μετά τον Κατακλυσμό φαίνεται ότι η μουσική καλλιεργείτο με πολλή επιμέλεια. Διότι όπως μας λέει ο Χρύσανθος εκ Μαδύτου, «... Όταν ο Ιακώβ έφυγε κρυφίως από τον Λάβαν, ούτος παραπονούμενος διά μίαν τοιαύτην φυγήν, λέγει: Ει άνήγγειλάς μοι, εξαπέστειλα αν σε μετ' ευφροσύνης και μετά μουσικών τυμπάνων και κιθάρας...» (Μ. Θεωρητικό της Μουσικής - 1832, Γεν. Κεφ. Δ' 27).

Είναι επίσης βεβαιωμένο ότι η μεγάλη ακμή της Εβραϊκής μουσικής συνδέεται άμεσα με την ακμή της έντεχνης λατρευτικής μουσικής στο Ναό του Σολομώντα. Μάλιστα ο Ιστορικός Ιώσηπος ο Φλάβιος αναφέρει στο Βιβλίο του «Εβραϊκή Αρχαιολογία» ότι: «... 24 δωδεκαμελείς ομάδες από ψάλτες και εκτεκλεστές οργάνων υπηρετούσαν στις Ιερουργίες του Ναού...». Αυτό δείχνει σε πόσο ύψος είχε φθάσει η μεγαλοπρέπεια της μουσικής στο Ναό του Σολομώντα.

Από την Β' π.Χ. εκατονταετία, όμως, άρχισε προοδευτικά μια ουσιαστική διαφοροποίηση και ανάπτυξη όλου του δημόσιου και ιδιωτικού

8. «... Και το όνομα τω αδελφώ αυτού Ιουβάλ· ούτος ην ο καταδείξας ψαλτήριον και κιθάραν...» (Γεν. Κεφ. Δ', 21).

βίου των Ιουδαίων με βάση τα Ελληνικά πολιτιστικά στοιχεία. Πολλοί Εβραίοι ακολούθησαν τα Ελληνικά ήθη και η Ελληνική Γλώσσα άρχισε να επιβάλλεται σε όλα τα επίπεδα. Στην Αγία Γραφή βρίσκουμε περιγραφή του Εξελληνισμού της Παλαιστίνης, ενώ αποκαλείται «*Μετάθεση εις τα Ελληνικά*» ο Ελληνικός τρόπος ζωής που επέβαλε ο Αντίοχος ο Δ΄

Την «*προοδευτικότητα*» αυτή του εξελληνισμού, όπως ήταν φυσικό, ακολούθησε και η Εβραϊκή μουσική. Οι Έλληνες μουσικοί επεξεργάστηκαν την Εβραϊκή μουσική και επέβαλαν σιγά-σιγά νέα μουσική τεχνοτροπία σύμφωνα με τις θεωρητικές αρχές της Ελληνικής μουσικής. Έτσι με την ίδρυση της Χριστιανικής Εκκλησίας, οι Εβραίοι είχαν σχεδόν ολοσχερώς εξελληνισθεί και χρησιμοποιούσαν την Ελληνική Γλώσσα. Γι' αυτό, εξάλλου, και οι δύο ονομαστοί Ιουδαίοι συγγραφείς της Α' μ.Χ. εκατονταετίας, Ιώσηπος ο Φλάβιος και Φίλων ο Ιουδαίος, έγραψαν τα συγγράμματά τους στην Ελληνική Γλώσσα. Παράλληλα δε είχε επιβληθεί ολοκληρωτικά και η Ελληνική μουσική. Μάλιστα δε μετά την ολοσχερή διάλυση του Ιουδαϊσμού από τον Ουεσπασιανό και τον γιο του Τίτο και την καταστροφή του Ναού του Σολομώντα (70 μ.Χ.), η Εβραϊκή μουσική είχε περιπέσει σχεδόν στην αφάνεια και η Ελληνική μουσική γραφή χρησιμοποιείτο αποκλειστικά από τους μελοποιούς και συνθέτες της εποχής. Ήταν φυσικό λοιπόν η Χριστιανική Εκκλησία να χρησιμοποιήσει την Ελληνική μουσική που είχε ακμή και ζωντάνια και είχε ολοκληρωτικά επιβληθεί και όχι τη μουσική ενός λαού που ήταν διαλυμένος και περιφρονημένος όπως ήταν ο Εβραϊκός.

Η ανακάλυψη, τέλος, το 1922 του Χριστιανικού ύμνου προς την Αγία Τριάδα («*Ομού πάσαι τε Θεού λόγμοι...*») στην Οξύρυγχο της Άνω Αιγύπτου, που ανάγεται στον 30 μ.Χ. αιώνα και που είναι γραμμένος σε πάπυρο με **Ελληνική παρασημαντική** που χρησιμοποιούσαν τότε οι μουσικοί μέχρι το 4ο μ.Χ. αιώνα, καταρρίπτει τελείως τον ισχυρισμό της Εβραϊκής επίδρασης, δεδομένου μάλιστα ότι, όπως προαναφέραμε, δεν βρέθηκαν ή διασώθηκαν μέχρι σήμερα μουσικά κείμενα των Εβραίων της εποχής εκείνης.

2. Είναι ιστορικά γνωστό ότι η Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία δεν κατόρθωσε να μεταδώσει στην Ανατολή, ούτε τη γλώσσα, ούτε τα ήθη, ούτε τον ιδιαίτερο Ρωμαϊκό χαρακτήρα. Μάλιστα οι Ρωμαίοι αντί να επιβάλουν στους Έλληνες την δική τους γλώσσα, μάθαιναν την Ελληνική. Στη Ρώμη όχι μόνο οι Φιλόσοφοι, οι ρήτορες, οι Συγκλητικοί και οι Στρατηγοί, αλλά και οι Ύπατοι και οι Αυτοκράτορες, έγραφαν και επικοινωνούσαν πολλές φορές με την Ελληνική Γλώσσα. Γι αυτό και ο Απόστολος Παύλος έγραψε την «*Προς Ρωμαίους*» επιστολήν του στην Ελληνική Γλώσσα και όχι στην Λατινική. Ανάλογη επιρροή είχε και η Ελληνική μουσική πάνω στη Ρωμαϊκή. Η επιρροή αυτή ήταν ολοκληρωτική πολλά χρόνια προ Χριστού, όπως μαρτυρούν πολλές ιστορικές πηγές.

Ο Ύπατος Μαύλιος Καπιτωλίνος (250 π.Χ.) για να γιορτάσει επίσημα τις νίκες του εναντίον των Γαλατών, προσκάλεσε από την Ελλάδα επιφανείς

Έλληνες μουσικούς. Έτσι οι Έλληνες απέκτησαν μεγάλη φήμη στη Ρώμη και σε όλες τις επίσημες γιορτές οι Αυτοκράτορες προσκαλούσαν Έλληνες μουσικούς με πλουσιοπάροχες μάλιστα αμοιβές.

Την Ελληνική μουσική την προστάτευσαν και την καλλιέργησαν με πολλή θερμή και οι μετέπειτα Ρωμαίοι Αυτοκράτορες.

Ο Αύγουστος (64 π.Χ.), ο Τιβέριος (42 π.Χ.), ο Καλλιγούλας (37 π.Χ.) και ο Κλαύδιος σπούδασαν την Ελληνική μουσική. Ο Νέρων, η μεγάλη μάλιστα του Χριστιανισμού (54-68 μ.Χ.), είχε μεγάλη επίδοση στην Ελληνική μουσική.

Χαρακτηριστικό είναι επίσης το γεγονός, ότι ο Τίβουλος και ο Οράτιος μελοποίησαν τις Σαπφικές και Ανακρεόντιες στροφές τους πάνω σε Ελληνικούς **τρόπους** (ήχους).

Όταν ιδρύθηκε στη Ρώμη η πρώτη Χριστιανική Εκκλησία, η Ελληνική μουσική ήταν σε μεγάλη εκτίμηση και λόγω του ιδιαίτερου ήθους και χαρακτήρα της αποτέλεσε τη βάση πάνω στην οποία θεμελιώθηκε η Εκκλησιαστική μουσική. Η Δυτική, δηλαδή, Εκκλησία δεν ξεκίνησε με τη δική της μουσική διότι η Ρωμαϊκή μουσική δεν ανταποκρινόταν στο όλο πνεύμα της. Η Ρωμαϊκή μουσική είχε εξωστρεφή και πομπώδη χαρακτήρα με εμφανή την απουσία των αισθητικών και θεωρητικών προβληματισμών που χαρακτήριζε την Αρχαιοελληνική μουσική. Είχε ως κύριο χαρακτηριστικό την οργανική δεξιοτεχνία (αυλού, κιθάρας) με μόνη επιδίωξη τη διασκέδαση με απαραίτητη συνοδεία τις εκκωφαντικές εντάσεις χάλκινων πνευστών και κρουστών οργάνων. Τα χαρακτηριστικά αυτά ήσαν τελείως ξένα προς το πνεύμα της νέας Θρησκείας. Γι αυτό εξάλλου η Χριστιανική Εκκλησία, ευθύς εξαρχής, απαγόρευσε τα μουσικά όργανα από τη Θεία Λατρεία.

Επίσημοι ιδρυτές της Εκκλησίας της Ρώμης ήσαν οι Απόστολοι Παύλος και Πέτρος. Πολλά λατρευτικά στοιχεία μεταφέρθηκαν από τις Εκκλησίες της Ανατολής, στη Ρώμη. Μέσα στις λαμβυριθώδεις κατακόμβες, οι διωγμένοι Χριστιανοί τελούσαν τις ιερουργίες τους, τιμούσαν τους μάρτυρές τους και έψαλλαν ύμνους και «*ωδές πνευματικές*» όπως ακριβώς και στις Εκκλησίες της Ανατολής.

Με την επικράτηση του Χριστιανισμού, η παράδοση και ο τύπος της υμνωδίας, που είχε καθιερωθεί στις Εκκλησίες της Ανατολής, ξαπλώθηκε ανεμπόδιστα πλέον και στη Δύση. Έτσι η Δυτική Εκκλησία, όπως ήταν φυσική συνέπεια, υιοθέτησε, μαζί με τα θρησκευτικά δόγματα, και το λατρευτικό τυπικό με την αρχική μουσική του, της Εκκλησίας της Ανατολής.

Σ' αυτό συνέβαλε και ο **Ιάριος**, Επίσκοπος Πουατιέ (Πικταβίου) (300-366 μ.Χ.), ο οποίος είχε ζήσει πολλά χρόνια στην Ανατολή και μετέφερε τον ηχητικό πλούτο των ακολουθιών που γνώρισε, στις Εκκλησίες της επαρχίας του.

Απ' όλα τα παραπάνω σαφώς προκύπτει ότι η Βυζαντινή Εκκλησιαστική μουσική, στην αρχική της μορφή ήταν συνέχεια της Αρχαιοελληνικής

μουσικής και είναι εκείνη που τροφοδότησε τη μουσική της Δύσης, η οποία μάλιστα μετά τη διαίρεση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας σε Ανατολικό και Δυτικό Κράτος (395 μ.Χ.), άρχισε να διαφοροποιείται.

3. Οι τυχόν ισχυρισμοί και συσχετισμοί της καταγωγής της Βυζ. Μουσικής από την Τούρκικη μουσική δεν έχουν καμία ιστορική βάση.

Οι Τούρκοι, ως Κράτος και λαός, εμφανίζονται και αναφέρονται στην Ιστορία αρκετούς αιώνες μετά Χριστόν. Ξεκίνησαν από τη Μογγολία και μετά τον 6ο μ.Χ. αιώνα έγιναν Μωαμεθανοί και το 1055 οι Σελτζούκοι Τούρκοι δημιούργησαν το πρώτο Βασίλειο της Μ. Ασίας.

Αργότερα (13ος αι.) ήλθαν εκεί οι Οθωμανοί Τούρκοι διωγμένοι από τους Μογγόλους και ίδρυσαν Κράτος κοντά στο Εσκί Σεχίρ.

Η Τουρκία δηλαδή ως Κράτος εμφανίζεται ουσιαστικά τον 13ο αιώνα. Συνεπώς ποιά σχέση μπορεί να έχει η Τούρκικη μουσική, που αναπτύχθηκε μετά τον 13 αιώνα, με την Βυζ. Εκκλ. μουσική που άρχισε από τους Αποστολικούς χρόνους και μέχρι τον 13ο αι. είχε φθάσει σε ένα πολύ μεγάλο βαθμό εξέλιξης; Μέχρις ότου εμφανισθούν οι Τούρκοι στο Παγκόσμιο προσκήνιο, οι μελωδοί και υμνογράφοι της Ορθόδοξης Εκκλησίας, στην περίοδο αυτή, συνέθεσαν και κατεκόσμησαν την Εκκλησιαστική μας μουσική με αφθάστου κάλλους μελωδήματα και ύμνους που παραμένουν μέχρι σήμερα.

Όσον αφορά πλέον τον ισχυρισμό ότι υπήρξε διακοπή των δεσμών μεταξύ των κλιμάκων της Αρχαίας Ελληνικής μουσικής και των κλιμάκων των ήχων της Βυζ. μουσικής⁹ και ότι υπήρξε μια νέα αφετηρία στη μουσική των Βυζαντινών με Ανατολίτικες γενικά ρίζες, η ιστορία της μουσικής των Βυζαντινών χρόνων μας διδάσκει (πέρα απ' όσα ήδη έχουμε αναφέρει) και τα εξής.

Στην αρχική Βυζαντινή περίοδο έχουμε μια εντυπωσιακή συνέχεια της Αρχαιοελληνικής και της υστεροελληνικής θεωρίας της μουσικής. Στο Χριστιανικό Βυζάντιο, και στα πλαίσια της Γενικής Παιδείας, διδάσκεται η μουσική θεωρία του τέλους της Αρχαιότητας και εμφανίζονται μουσικά θέματα και μουσικές τάσεις που εξακολουθούν να συζητούνται και να επηρεάζουν τα μουσικά πράγματα και αιώνες αργότερα (π.χ. τονικά συστήματα) κυρίως στο χώρο της Ανώτερης Παιδείας. Έτσι φαίνεται ότι πολλά μουσικά θέματα μεταφέρθηκαν αυτούσια από την Αρχαία Ελληνική περίοδο στην αμέσως μετά Χριστόν περίοδο από την οποία οι Βυζαντινοί πήραν τη σκυτάλη. Έτσι π.χ. βλέπουμε ότι μετά τον 1ο μ.Χ. αιώνα, και έπειτα από ένα μεγάλο κενό από τον 2ο π.Χ. αιώνα ως τον 1ο μ.Χ., σημειώνει μεγάλη άνθηση η Πυθαγόρεια θεωρία της μουσικής¹⁰, η οποία είχε στόχο την ανύψωση των

9. Ο Μιχ. Ψελλός αποκαλούσε την παλαιά Β.Μ. «οιόν απήχημα εκείνης» δηλ. της Ελληνικής μουσικής και ο Κ. Σάθας (Μεσαιωνοδότης - Ερευνητής, 1824-1914) σχολιάζοντας πρόσθεσε: «Ούτω και η νυν δύναται να ονομασθεί απήχημα της Βυζαντινής» (Μ. Χρονικά, 1930 Τ.Β., 12 σελ. 350).

10. Γνωστό είναι το περίφημο έργο «Αρμονικά» του Κλαυδίου Πτολεμαίου (2ος μ.Χ. αι.) καθώς και τα έργα των νεοπλατωνικών φιλοσόφων, Πλωτίνου (3ος μ.Χ. αι.), Πορφύριου (3ος αι.), Τάμβλιχου (4ος μ.Χ. αι.) κ.λπ.

Ανθρώπων από τον κόσμο των σωμάτων στο Βασίλειο των ιδεών. Αυτή τη μουσική αντίληψη υιοθέτησαν και οι Πατέρες της Εκκλησίας και χρησιμοποίησαν τα μουσικά μέλη που πηγαίνουν από την Πυθαγόρεια μουσική, στην πράξη της θείας λατρείας. Στη συνέχεια και κατά τη διάρκεια όλης της Βυζαντινής περιόδου, η ίδια μουσική εξακολούθησε να καλλιεργείται, τόσο μέσα στην Εκκλησία όσο και έξω από το χώρο της χριστιανικής λατρείας.

Την εποχή του Αυτοκράτορα Θεοδοσίου (425 μ.Χ.), η μουσική θεωρία διδάσκεται στο «Πανδιδακτήριον» ενώ την εποχή του Ηρακλείου (610-641) διδάσκεται στο «Οικουμενικόν Διδασκαλείον». Δύο αιώνες αργότερα εμφανίζεται ο Μέγας θεμελιωτής και «πρώτη πηγή» της Βυζ. Εκκλ. μουσικής, ο μεγάλος δογματικός της Ορθοδοξίας, Ιωάννης ο Δαμασκηνός, ο οποίος σπουδάζει την ίδια μουσική θεωρία που έρχεται εξελισσόμενη από την Αρχαία εποχή.

Τους επόμενους χρόνους έχουμε πλήθος συγγραμμάτων από πολλούς σοφούς, φιλοσόφους και μουσικούς. Όλοι τους ακολουθούν στη μουσική την Αρχαία Ελληνική παράδοση όπως συνεχίστηκε στους πρώτους μ.Χ. αιώνες και στα κατοπινά χρόνια. Έτσι μέχρι και το 1453 μ.Χ., τον χρόνο της Αλώσεως, παρατηρείται αδιάκοπη συνέχεια της μουσικής θεωρίας από της Αρχαιοελληνικής εποχής με συνεχή εξέλιξη.

Μετά το Εθνικό δράμα του 1453 προέκυψε, όμως, ένα άλλο μέγα πρόβλημα. Αν και κατά πόσο δηλαδή η Βυζαντινή μουσική υπέστη επιδράσεις, και κατά συνέπεια, αλλοιώσεις και προσμίξεις από την Τούρκικη και γενικά Αραβοπερσική μουσική, ώστε να ευσταθεί ο ισχυρισμός ότι η σύγχρονη Βυζ. Εκκλ. μουσική είναι αλλοιωμένη σε σχέση με εκείνη που αναπτύχθηκε κατά τη διάρκεια της Βυζαντινής περιόδου.

Το πρόβλημα προέκυψε γιατί πράγματι υπάρχει μια ομοιότητα στο μέλος και στα ηχοχρώματα της Τουρκοαραβοπερσικής μουσικής με τα αντίστοιχα των ήχων της Βυζ. μουσικής. Και επιπλέον γιατί ορισμένοι ψάλτες, κυρίως της Κων/πολης, συνδύαζαν και συνδυάζουν τους ήχους της Βυζ. μουσικής με τα «μακάμια» της Εξωτερικής, λεγόμενης μουσικής τα οποία χρησιμοποιεί η Τούρκικη μουσική (π.χ. Ραστ, Ντουγκιάχ, Νεβά, Χουσεϊνί, Εβίτζ κ.λπ.).

Την απάντηση στο πρόβλημα αυτό την έδωσαν οι νεότερες έρευνες ειδικών ερευνητών μουσικολόγων.

Ο Γερμανός θεωρητικός της μουσικής Ροδόλφος Βέσπφαλ (1826-1892), ο οποίος μελέτησε πολύ την Αρχαία Ελληνική μουσική και τα ρυθμικά συστήματα των Αρχαίων Ελλήνων, απέδειξε με σαφή στοιχεία, ότι πολλά από τα μέτρα και τους ρυθμούς (Ουσούλια) της Τουρκοαραβοπερσικής μουσικής, είναι Ελληνικής καταγωγής. Γράφει επίσης στο έργο του «Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής μουσικής», ότι οι Πέρσες από τον 3ο π.Χ. αιώνα έγραφαν τα ποιητικά τους έργα σε Ελληνικό μετρικό ρυθμό. Επίσης οι διάδοχοι των Αρσακιδών και Σασσανιδών καλλιεργούσαν με πολύ ζήλο

τη μουσική των Ελλήνων, όπως αργότερα οι Καλίφαι, οι οποίοι με μουσικο-διδασκάλους και καλλιτέχνες τραγουδιστές διέδωσαν την Ελληνική μουσική και στους Άραβες. Πράγματι, Άραβες συγγραφείς του 10ου και 11ου αι., ομολογούν ότι έλαβαν την τέχνη της μουσικής από τους βυζαντινούς¹¹ διέδωσαν δε σε μετάφραση ποιήματα Ελλήνων Φιλοσόφων (του Αριστοξένου και Αριστείδου του Κοντιλιανού) των οποίων τα πρωτότυπα χάθηκαν, γι αυτό κατόρθωσαν να διατηρήσουν στην Εθνική τους μουσική πολλά σημεία που αποδεικνύουν φανερά τον Ελληνικό τους χαρακτήρα.

Συνεπώς η **αρχική πηγή** και της Τουρκο-Αραβο-Περσικής μουσικής, είναι η Αρχαιοελληνική μουσική.

Η ανάπτυξη όμως και η εξέλιξη ήταν διαφορετική σε κάθε περιοχή. Διαφοροποιήσεις πολλές εμφανίστηκαν κυρίως στην εκτέλεση, στον τρόπο δηλαδή της ανάγνωσης της μουσικής και όχι στην κύρια και θεμελιακή της δομή.

Η Βυζ. μουσική ακολούθησε πιστά την παράδοση γι αυτό και οι «κλασσικές» συνθέσεις των κορυφαίων Εθνικών υμνογράφων μας έχουν ιεροπρεπές χρώμα και ήθος, μέγα μουσικό κάλλος και λατρευτικό χαρακτήρα.

Η χρήση των μακαμιών, που προαναφέραμε, από ορισμένους μουσικο-διδασκάλους του Βυζαντίου, δικαιολογείται από το γεγονός ότι οι μουσικο-διδάσκαλοι αυτοί συνδύαζαν τους ήχους της Βυζ. μουσικής και τους κλάδους των ήχων με τα «μακάμια», για καλύτερη και ευκολότερη κατανόησή τους, αφού οι όροι αυτοί ήσαν πολύ γνωστοί στο Βυζάντιο.

Η σύγχυση πάντως και ο συσχετισμός της Βυζ. μουσικής με την Τούρκικη και γενικά την Τουρκο-Αραβο-Περσική μουσική, προήλθε, σε μουσικολογικό επίπεδο, από την αδυναμία ορισμένων ξένων μουσικολόγων να μελετήσουν και να εξηγήσουν σωστά την εξέλιξη της σημειογραφίας της Βυζ. μουσικής.

Η σημειογραφία της Βυζ. μουσικής, πριν από το 1814, περιείχε δυο κατηγορίες σημαδιών. Η πρώτη περιελάμβανε τα «φωνητικά» λεγόμενα σημαδόφωνα (έφθαναν τα 14), τα οποία αντιστοιχούσαν στους μουσικούς φθόγγους και χρησίμευαν για την ανεβοκατάβαση της φωνής, και η δεύτερη περιελάμβανε τα σημαδόφωνα της «χειρονομίας» (έφθαναν τα 40) που ήσαν γραμμένα με κόκκινο μελάνι και χρησίμευαν για τη διαμόρφωση των μελωδικών γραμμών. Τα δεύτερα δηλ. σημάδια ήταν συμβολικά και δήλωναν «μελωδικές γραμμές» οι οποίες εκτελούνταν με τη μνήμη. Έτσι ο διδασκόμενος την μουσική ήταν υποχρεωμένος να γνωρίζει αφ' ενός τον σκελετό της μελωδίας που υπαγορευόταν από τα φωνητικά σημάδια, και αφ' ετέρου την επέκταση και εξέλιξη της μελωδίας που υπαγορευόταν από τα άφωνα σημάδια και την οποία διδασκόταν από το στόμα του δασκάλου του, με τη φωνητική δηλαδή παράδοση. Κάθε «άφωνο» σημάδι συμβόλιζε μια ολόκληρη μελική φράση. Έτσι όταν ο Ψάλτης έψελνε ένα μουσικό κείμενο και έβλεπε ένα κόκκινο σημάδι, έφερνε αμέσως στη μνήμη του ολόκληρο το τμήμα της μελωδίας που συμβόλιζε το σημάδι αυτό.

Το στενογραφικό αυτό σύστημα παρεξηγήθηκε και παρερμηνεύτηκε από τους ξένους μουσικολόγους, ώστε να μην παραδέχονται την ανάλυση των σημαδιών αυτών. Δεν παραδέχονται δηλαδή ότι οι αναλυτικές μεταγραφές του Π. Πελοποννησίου αντιπροσωπεύουν ακριβώς τα μέλη που έγραψαν οι παλαιοί μελοποιοί. Έτσι θεωρούν ότι οι νεότερες αυτές μετεγγραφές είναι κατασκευάσματα των ψαλτών του 19ου αιώνα και είναι επηρεασμένες από την Τούρκικη μουσική. Και τούτο διότι συγκρίνοντας το παλαιό μουσικό κείμενο με τα αναλυτικά μεταγραμμένο, δεν βρίσκουν ομοιότητα μεταξύ τους, αφού αγνοούν την αναλυτική εξήγηση και μετεγγραφή των άφωνων σημαδιών. Κάνουν δηλαδή το ίδιο λάθος με εκείνους οι οποίοι βλέποντας σε παλαιά χειρόγραφα **ΜΡ ΘΟΥ**, διαβάζουν Μυρθού και όχι όπως πράγματι υπονοείται με τη στενογραφία αυτή **Μήτηρ Θεού**.

Η ψαλτική συνεπώς τέχνη, βυζαντινή και μεταβυζαντινή, παρακολουθεί την εξέλιξη, διατηρώντας ωστόσο τον βασικό της χαρακτήρα, την μελική δομή, την μελική κίνηση, τα διαστήματα, τη σοβαρότητα της έκφρασης και το ήθος του Βυζαντινού Εκκλησιαστικού μέλους.

Δεν πρέπει όμως να αρνηθούμε, όπως προαναφέραμε, ότι υπέστη ορισμένες διαφοροποιήσεις και εξωτερικές επιδράσεις τόσο από την Ανατολή όσο και από τη Δύση. Οι επιδράσεις αυτές καταγράφονται από το 1830¹¹ και μετά και οφείλονται σε δύο κυρίως παράγοντες.

Ο πρώτος αναφέρεται στο γεγονός ότι ορισμένοι μουσικοδιδάσκαλοι που ασχολήθηκαν με την αναλυτική γραφή και μετέγραψαν παλαιά ήδη στο νέο σύστημα των τριών διδασκάλων, σε πολλές περιπτώσεις επέφεραν στα μουσικά μέλη προσωπικές αλλοιώσεις και διασκευές. Στην κατηγορία αυτοί δεν ανήκουν ασφαλώς οι περιώνυμοι και επιφανείς μουσικοδιδάσκαλοι οι οποίοι με αίσθημα ευθύνης και ιερό σεβασμό έκαναν μετεγγραφές, πλην όμως πολλά χειρόγραφα και μουσικά μαθήματα πολλών άλλων κακών μετεγγραφέων ή ακόμη και βιβλίων κακών εκδοτών, κυκλοφόρησαν και διατηρήθηκαν σαν αυθεντικά.

Ο άλλος παράγοντας αναφέρεται στη γενική τάση που επικρατούσε στο νεοσύστατο Ελληνικό Κράτος να μιμηθεί σε όλους τους τρόπους ζωής, και φυσικά και στη μουσική, τη Δύση. Η συγκρότηση του νεοελληνικού Κράτους έγινε με δυτικές κυρίως κατευθύνσεις πολιτιστικής ανάπτυξης, ενώ η μουσική ζωή του τόπου άρχισε να διαμορφώνεται «**επίσημα**» από Έλληνες που είχαν μορφωθεί στο εξωτερικό, ενώ η Ελληνική παράδοση ήταν «**συνδεδεμένη**» με την μακραίωνη περίοδο της σκλαβιάς. Έτσι αναπόφευκτα η Εκκλησιαστική μουσική δέχτηκε τις δυτικές επιδράσεις.

11. Κατά τον **Κ. Ψάχο**, τα Εκκλησιαστικά μέλη, από την εποχή του Ι. Δαμασκηνού μέχρι την εποχή του Ι. Κουκουζέλη και από τότε μέχρι τον 18ο αι., έμειναν άφθαρτα και ανέπαφα διότι και να είθελε κάποιος να εισάγει νέα μέλη δεν μπορούσε να το κάνει, αφού η υπάρχουσα την περίοδο αυτή σημειογραφία είχε επινοηθεί και χρησιμοποιείτο μόνο για Εκκλησιαστικές μελωδίες και όχι για μη Εκκλησιαστικές (Εξωτερικές). Συνεπώς οι Εξωτερικοί μουσικοί δεν μπορούσαν να γράφουν Εκκλησιαστικές μελωδίες. (Βλ. «Παρασημαντική της Β.Μ.» Εκδ. «ΔΙΟΝΥΣΟΣ» - 1978 σελ. 10-11).

Αβίαστα, λοιπόν, και χωρίς καμία επιφύλαξη απ' όλα τα παραπάνω βγαίνουν τα εξής συμπεράσματα:

1. Η καταγωγή της Βυζαντινής Εκκλ. μουσικής και η βάση πάνω στην οποία θεμελιώθηκε και εξελίχθηκε, είναι η Αρχαιοελληνική μουσική.

2. Ο πανδαμάτορας χρόνος, κατά τις μεγάλες περιόδους ανάπτυξης και εξέλιξής της, άφησε οπωσδήποτε τα ίχνη του, με τη μορφή αλλοιώσεων και ορισμένων επιμωξιών πάνω της, και

3. Ιδιαίτερα η περίοδος της Τουρκοκρατίας, δεν θα πρέπει να θεωρείται ως περίοδος και εποχή κατάλυσης και διακοπής των δεσμών της Αρχαιοελληνικής μουσικής, της μουσικής της Βυζ. Περιόδου και της νεότερης Εκκλ. μουσικής, αλλά εποχή συντήρησης και καλλιέργειας κάθε πνευματικής παρακαταθήκης που μας κληροδότησε το Βυζάντιο.



Εικόνα από την «Παρασημαντική της Β.Μ.» του Κ. Ψάχου - Έκδ. «ΑΙΟΝΥΣΟΣ» - 1978 (Υπό Γ. Χατζηθεοδώρου)

Ιωάννης Πρωτοψάλτης ό Τραπεζούντιος



B2. ΠΕΡΙΟΔΟΙ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

A. Πρώτη Περίοδος (1 - 300 μ.Χ.)

1. Πρώτοι Χριστιανικοί ύμνοι



τους τρεις πρώτους αιώνες, από τους Αποστολικούς χρόνους και μετά, στη θεία λατρεία χρησιμοποιούνται ύμνοι και ωδές που είναι απλές και ευπρεπείς. Οι Χριστιανοί συνερχόμενοι για προσευχή σε ταπεινούς και αυτοσχέδιους Ναούς, ακόμη και «εν όρεσι και σπηλαίοις και ταις οπαίς της γης», όπως μας λέει ο Απόστολος Παύλος, ένεκα των γνωστών διωγμών, έψαλλαν τα πρώτα Χριστιανικά άσματα «ομότονα» δηλ. με την ίδια φωνή, ενώ την όλη ψαλμωδία διηύθυνε ένας, ο επιλεγόμενος «Προεστώς» (μαρτυρία Τερτυλιανού).

Ο Φύλων ο Ιουδαίος διηγείται ότι πολλές φορές άρχιζε την ψαλμωδία ο Προεστώς (ο Ψάλτης) ενώ όλοι οι άλλοι ακολουθούσαν με σιγανές φωνές για να αποτελειώσουν το τελευταίο μέρος του ψαλμού, τα «ακροτελεύτια» όπως λέγονταν, με πιο ζωηρή τη φωνή, όλοι μαζί (τρόπος «καθ' υπακοήν»). Άλλοτε ο Ψάλτης έψελνε ολόκληρο το στίχο και οι υπόλοιποι τον επαναλάμβαναν, ή έψελναν μόνο στο τέλος το «Αμήν». Η χρήση της οργανικής μουσικής στη λατρεία είχε απαγορευτεί με Αποστολικές διατάξεις¹².

Επειδή όμως οι ύμνοι με την εξάπλωση του Χριστιανισμού, αυξάνονταν με συνέπεια να παρατηρούνται συνήθως χασμωδίες και παραφωνίες, κρίθηκε σκόπιμο να υποκαταστήσουν τον λαό οι Ψάλτες με δύο χορούς.

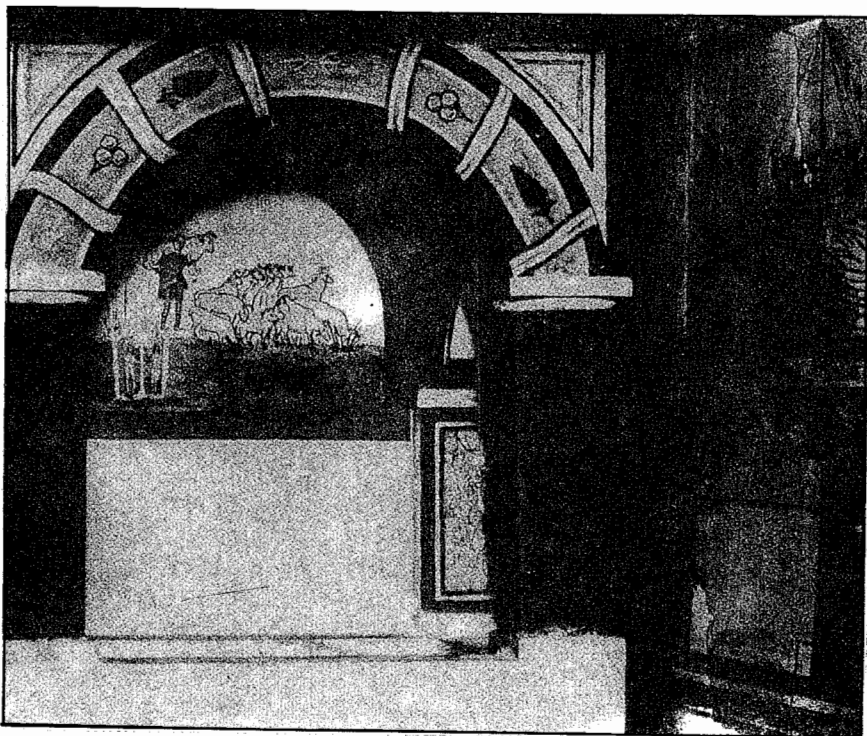
Σύμφωνα με τον Ιστορικό Σωκράτη (4ος αι. μ.Χ.), η διαρρύθμιση αυτή έγινε από τον Επίσκοπο Αντιοχείας Ιγνάτιο τον Θεοφόρο κατά τον 2ο μ.Χ.

¹². Η, ευθύς εξαρχής, απαγόρευση της χρήσης των Μ. οργάνων στη Θ. λατρεία φαίνεται να έγινε, πρώτον διά λόγους δογματικούς που υπαγόρευαν να υπάρχει αντίθεση της λατρευτικής μουσικής προς την ειδωλολατρική «Εθνική» μουσική και δεύτερον για λόγους ασφάλειας. Η χρήση των μούσ. οργάνων είχε τον κίνδυνο να προδώσει τις «παράνομες» συγκεντρώσεις των Χριστιανών.

αίωνα. Ο Ιγνάτιος είναι ο Ποιητής των Αντιφώνων στα οποία ψάλλονται τα γνωστά «*Ταίς Πρεσβείαις της Θεοτόκου...*» και «*Σώσον ημάς Υιέ Θεού...*». Ήταν μαθητής του Ιωάννη του Θεολόγου και είναι χαρακτηριστικό ότι σε μια επιστολή του προς Εφεσίους προτρέπει τους Πρεσβυτέρους να υμνούν τον Ιησούν Χριστόν «*ψάλλοντες ομοθυμῶς διὰ μιας μόνης φωνῆς*».

Πρώτο μελωδικό είδος του άσματος, στηριζόμενο πάνω στο μελωδικό σύστημα της Αρχαίας Ελληνικής μουσικής, χρησίμευε η παρακαταλογή¹³, η «μέση» δηλαδή και «διαστηματική» φωνή κατά τους Αρχαίους Έλληνες. Ήταν ένα είδος ανάγνωσης μεταξύ **απαγγελίας** και **ύμνου**, με τον τρόπο αυτό έψελναν τους «*ύμνους και τις ωδές πνευματικές*» που ήσαν κατά βάση οι Ψαλμοί του Δαυΐδ και αποσπάσματα από έργα των Προφητών.

Αργότερα οι λατρευτικές ανάγκες αυξήθηκαν οπότε αυξήθηκαν κατ' ανάγκη και οι ύμνοι. Άρχισε προοδευτικά να διαμορφώνεται η Εκκλησιαστική ποίηση και μουσική κατά τον Ελληνικό χαρακτήρα και να γίνονται νέες συνθέσεις ύμνων με πρότυπο την Αρχαία δραματική και λυρική ποίηση.



Σπίτι διαμορφωμένο για την λατρεία κατά την περίοδο των διωγμών τον 3ο αιώνα
Περιοχή Δούρα στον Ευφράτη

13. Επινοητής της Παρακαταλογής φέρεται ο Αρχίλοχος (Βλ. Κ. Ψάχου «Παρασημαντική της Β.Μ.» - 1978 σελ. 24).

Οι ψαλμοί τα τροπάρια και οι ύμνοι έχουν Ελληνική ποιητική γλώσσα και είναι εμφανής ο επηρεασμός της Ελληνικής άποψης, στις νέες συνθέσεις, της **συνύφανσης μελωδίας και λόγου**.

Οι πρώτοι αυτοί Εκκλησιαστικοί ύμνοι χαρακτηρίζονται από απλότητα και λιτότητα δομής όπως ακριβώς υπαγόρευε το πνεύμα της νέας Θρησκείας. Οι Εβραϊκοί ύμνοι, οι περισσότεροι από τους οποίους είχαν και οργανική συνοδεία, εγκαταλείφθηκαν ολοσχερώς γιατί θύμιζαν κοσμικά άσματα με όργανα, για τα οποία πίστευαν ότι τα είχε απαγορεύσει ο Θεός όταν είπε διά στόματος του προφήτου Αμώς:

«*Απόστησον (απομάκρυνε) απ' εμού ήχον ωδών σου και φωνήν οργάνων σου ουκ ακούσομαι*».

Στους ύμνους αυτούς αργότερα προστέθηκαν και πολλοί άλλοι με υποθέσεις τα κοσμοσωτήρια γεγονότα της Χριστιανοσύνης.

Όλοι αυτοί οι ύμνοι, μαζί με πολλούς άλλους μετέπειτα, αποτέλεσαν τον μέγα εκείνο και θαυμάσιο κλάδο της Εκκλησιαστικής υμνολογίας και ποίησης. Παράλληλα και η μουσική, σύμφυτος προς την Εκκλησιαστική υμνολογία, άρχισε και αυτή να εξελίσσεται σε κλάδο επίσης θαυμάσιο και εξαίσιος, που εξυπηρετούσε πλήρως τον ιερό σκοπό που επεδίωκε η υμνολογία. Η παλαιοχριστιανική μουσική συνειδητοποίησε την αυτοτέλειά της γύρω στον 4ο αιώνα. Τόσο η μουσική της Ανατολικής Εκκλησίας, όσο και της Δυτικής, όπως θα δούμε στα επόμενα, έχουν κοινή προέλευση και αφετηρία από την παλαιοχριστιανική αυτή μουσική.

Οι πρώτοι ύμνοι και τα πρώτα χριστιανικά άσματα ήσαν οι ψαλμοί της Π. Διαθήκης. Πολλοί από αυτούς τους ύμνους διατηρήθηκαν σε χρήση μέχρι τις μέρες μας. Π.χ.:

Ο ψαλμός «*Κύριε Εκέκραξα*», το «*Κύριε Ελέησον*» (Ευκτήριο άσμα που εκφωνούσε ο λαός και προ πάντων τα παιδιά, κατά τις αιτήσεις του διακόνου στη Θ. Λειτουργία), ο «*επινίκιος ύμνος*» (Άγιος, άγιος, άγιος Κύριος Σαββαώθ) που περιέχεται σύμφωνα με τις Αποστολικές διατάξεις, μεταξύ των ασμάτων της Λειτουργίας και ψαλλόταν μετά μέλους σοβαρού ο «*εσπερινός ύμνος*» του Πρεσβύτου Συμεών (Νύν απολύεις...) που τον Ε' αι. αντικαταστάθηκε από τα απολυτικά, η εωθινή δοξολογία (Δόξα εν υψίστοις Θεώ) ύμνος αρχαιότατος, το αινετικόν άσμα «*Σε υμνούμεν...*» που είναι ποίημα του ιερού Αμβροσίου Μεδιολάνων, η ευχαριστήριος ωδή «*Δόξα σοι Κύριε Δόξα σοι*» που ψαλλόταν στην Αρχαία Εκκλησία πριν και μετά το Ευαγγέλιο, ο «*εισοδικός ύμνος*» (Δεύτε προσκυνήσωμεν...), ο «*επιλύχνιος ύμνος*» (Φως ιλαρόν), το «*Σιγησάτω πάσα σαρξ*» που ψαλλόταν στη Θ. Λειτουργία του αδελφόθεου Ιακώβου, το «*Αλληλουϊα*» από την Ιουδαϊκή υμνολογία, η μικρή δοξολογία «*Δόξα Πατρί και Υιό...*» που παραδόθηκε στην Εκκλησία από τους Αγίους Αποστόλους, το «*Πάτερ ημών...*» κ.ά.

2. Πρώτοι Εκκλησιαστικοί ποιητές και υμνωδοί (1-300 μ.Χ.)

Πρώτοι υμνωδοί της Εκκλησίας θεωρούνται οι Άγιοι Απόστολοι. «Και ήσαν διά παντός εν τω ιερῷ αινούντες και ευλογούντες τῷ Θεῷ» λέγει ο Ευαγγελιστής Λουκάς (Κεφ. Κ.Δ. 53), ενώ ο Απόστολος Παῦλος λέγει επίσης, «Ἄδοντες και ψάλλοντες εν τη καρδίᾳ ἡμῶν τῷ Κυρίῳ» (Κολασ. Γ' 16) και αλλού «νουθετοῦντες εαυτούς ᾄδοντες τῷ Κυρίῳ».

Επώνυμα ως πρώτοι υμνωδοί της πρώτης Χριστιανικής Εκκλησίας αναφέρονται οι εξής:

Ο Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης (Α' αι.) ο οποίος συνέψαλε κατά την ταφή της Θεοτόκου με τους Αποστόλους¹⁴. **Ο Ιερόθεος** ο Αὐγ. Επίσκοπος Αθηνών (Α' αι.) ο οποίος χειροτονήθηκε από τον Απόστολο Παῦλο και χαρακτηριζόταν «*Θεῖος ὑμνολόγος*» από τους συγχρόνους του.

Άλλοι ποιητές και υμνωδοί της περιόδου αυτής αναφέρονται οι, **Πολύκαρπος** Επίσκοπος Σμύρνης και ο μάρτυς **Ιουστίνος** ο φιλόσοφος (Β' αι.) ο οποίος είναι ο πρώτος των απολογητών και θεμελιωτής της δογματικής. Έγραψε, κατά τον Πατριάρχη Φώτιο, βιβλίο, που χάθηκε, με τίτλο «*Ψάλλτης*», που περιείχε ὕμνους και οδηγίες για το πώς και με ποια τάξη έπρεπε να ψάλλονται οι ὕμνοι αυτοί στις ιερές συγκεντρώσεις.

Αναφέρονται επίσης: Ο επίσκοπος **Ειρηναίος**. Ο **Κλήμης ο Αλεξανδρεὺς** (Β' αι.), έξοχος παιδαγωγός που ως ποιητής και μουσικός συνέθεσε ὠδές και ὕμνους· συνιστοῦσε να αποφεύγονται οι περιττοὶ ελιγμοὶ της φωνῆς, που ὠθούν κατά την ερμηνεία, στη μαλθακότητα. Ο μάρτυρας **Ιππόλυτος**. Ο διδάσκαλος της Εκκλησίας **Ωριγένης**. Ο πρεσβύτερος **Γάιος**. Ο επίσκοπος Νεοκαισαρείας **Γρηγόριος ο Θαυματουργός** (Γ' αι.), θεμελιωτής των τύπων της Θ. Λειτουργίας. Ο επίσκοπος **Αθηνογέννης** (Γ' αι.) ο ιερομάρτυς από την Καππαδοκία που φέρεται ως ο ποιητής του «*επιλύχνιου ὕμνου*». Ο επίσκοπος **Νέπως** και βέβαια ο επίσκοπος Αντιοχείας **Ιγνάτιος ο Θεοφόρος** (Β' αι.) που προαναφέραμε.



14. Επιτάφιοι ὕμνοι εψάλησαν και κατά τον ενταφιασμό του πρωτομάρτυρα Στεφάνου.



Β. Δεύτερη Περίοδος (300-700 μ.Χ.)

1. Μορφή ὕμνων

Η Εκκλησιαστική μουσική πήρε συγκεκριμένη και καθορισμένη μορφή, όταν αναγνωρίστηκε ο Χριστιανισμός σαν κανονική θρησκεία του Ρωμαϊκού κράτους από τον Μ. Κων/νο¹⁵. Η εμφάνιση εξάλλου πολλών αιρετικών κατά τον Δ' αι. ώθησε τους Πατέρες της Εκκλησίας να πλουτίσουν τους παλαιούς ὕμνους με νέους, να οργανώσουν τελετές, εορτές και πανηγύρεις με λειτουργίες, παννυχίδες και ολονύκτιες ψαλμωδίες και ὕμνους. Τότε θεσπίζονται ιεροὶ κανόνες και ειδικό τυπικὸ για την ψαλμωδία.

Με τον ΙΕ' κανόνα η Ι. Σύνοδος της Λαοδικείας (360 μ.Χ.) ορίζει «*Περὶ τοῦ μὴ δειν πλην τῶν κανονικῶν ψαλτῶν, τῶν ἀπὸ τοῦ ἁμβωνοῦ ἀναβαινόντων και ἀπὸ διφθέρας ψαλλόντων, ἐτέρους τινὰς ψάλλειν ἐν τῇ Εκκλησίᾳ*». Οι ψάλτες δηλαδή ἀνέβαιναν στον ἁμβώνα που ἦταν στο μέσον του Ναοῦ και ἔψελναν ἀπὸ ειδικὰ μουσικὰ βιβλία.

Αργότερα ὁμως ὁ ἁμβώνας ὀρίστηκε να χρησιμοποιεῖται μόνο για το κήρυγμα, ὁπότε οι δύο χοροὶ τῶν ψαλτῶν πήραν τις σημερινές τους θέσεις δεξιὰ κι αριστερά.

Ο Διαρρησμός τῶν ψαλτῶν περιείχε τις εξῆς λέξεις ἀπὸ τον 9ο κανόνα. «*Ὅρα, πίστευε και ἀποδέχου ἐν τῇ καρδίᾳ σου παν ὅ,τι ἄδεις τῷ στόματι, και ὅ,τι διὰ τῆς πίστεως ἀποδέχη τοῦτο πραγματοποιεῖ διὰ τῶν ἔργων*».

Με την πάροδο του χρόνου οι ψάλτες ἄρχισαν να ἀπολαμβάνουν μεγάλης υπολήψεως· γι' αὐτὸ και ἄρχισαν σιγά - σιγά να ἱδρύονται οι πρώτες μουσικὲς σχολές για μόρφωσή τους. Στις μέρες του Ιεροῦ Χρυσοστόμου εμφανίζονται και οι ἱσοκράτες στους χοροὺς τῶν Ψαλτῶν, ὅπως αναφέρεται σε μια ἐπιστολή του¹⁶, καθὼς και σε ἓνα χωρίο της «*ἐν λυμῷ και αὐχμῷ*» ομιλίας του Μ. Βασιλείου.

Ἔτσι η ψαλτική ἄρχισε να συστηματοποιεῖται, ἐνὼ με την εμφάνιση ἐμπνευσμένων μελοποιῶν και ὕμνων ἔλαβε συγκεκριμένη και καθορισμένη μορφή.

15. Με το διάταγμα τῶν Μεδιολάνων (313 μ.Χ.).

16. Βλ. Κεφ Ι' (Β') σελ. 246.

2. Ποιητές και Υμνωδοί (300-700 μ.Χ.)

Οι σπουδαιότεροι ποιητές και υμνωδοί της περιόδου αυτής είναι:

Μεθόδιος Επίσκοπος Πατάρων (3ος - 4ος αι.). Συνέθεσε ύμνους κατά των αιρετικών.

Μέγας Αθανάσιος (296-374). Αγωνίστηκε κατά των αιρετικών, έγραψε «Περὶ ψαλμῶν εἰς Μαρκελλίνον» και συνέβαλε στη γραφή της Θ. Λειτουργίας των Προηγιασμένων.

Εφραίμ ο Σύρος (4ος αι.). Μοναχός και έπειτα διάκονος. Συνέθεσε ύμνους και περί τις 12.000 ωδές σε στίχους των 4, 5, 6, και 7 συλλαβών. Δίδαξε σε γυναίκες μοναχές να ψάλλουν βυζ. μουσική. Οι ύμνοι του και τα ποιήματά του ενέπνευσαν τους μεταγενεστέρους. Για παράδειγμα, ο ύμνος «*Την τιμιωτέραν των Χερουβίμ...*», καθώς και όλοι οι στίχοι της Θ' ωδής μελοποιήθηκαν από τον Κοσμά το Μελωδό με βάση τον ύμνο «*Την τιμιωτέραν των Χερουβίμ και ασυγκρίτως πασών των ουρανίων στρατιών*» του Εφραίμ. Στον Εφραίμ ανήκει και το «*Άσπιλε, αμόλυντε...*».

Μέγας Βασίλειος (329-379). Σπούδασε μουσική στην Αθήνα. Έγραψε Θ. Λειτουργία (συντόμευσε την Αρχαία) και συνέθεσε πολλούς ύμνους.

Γρηγόριος ο Ναζιανζηνός ο Θεολόγος (329 - 391). Σπούδασε μουσική στην Αθήνα. Συνέθεσε πολλούς ύμνους και οι «*λόγοι*» του χρησίμευαν σαν πηγή ύμνων για πολλούς μετέπειτα Υμνογράφους.

Αμβρόσιος επίσκοπος Μεδιολάνων (340-397 μ.Χ.). Έγραψε 12 Εκκλησιαστικούς ύμνους και θεωρείται ο θεμελιωτής της Εκκλ. μουσικής της Δύσεως. Ο αινετικός ύμνος «*Σε υμνούμεν...*» ανήκει στον Αμβρόσιο. Με βάση τον τονισμό της Αρχαίας Ελληνικής μουσικής διαμόρφωσε το λεγόμενο «*Αμβροσιανό άσμα*» (μέλος). Εφεύρε τη μονοσύλλαβη παραλλαγή για τη διαπάσών: Νε, ου, τως, ουν, α, να, βαι, νε, ου, τω, και, κα, τα, βαι, νε¹⁷.

Ο Αμβρόσιος αντικατέστησε τις Ελληνικές ονομασίες των «*Τρόπων*»: Δώριο, Λύδιο, Φρύγιο και Μυξολύδιο με τις ονομασίες: πρώτος ήχος, δεύτερος, τρίτος, τέταρτος. (Τις υπόλοιπες ονομασίες: Υποδώριος, Υπολύδιος, Υποφρύγιος και Υπομιξολύδιος αντικατέστησε αργότερα ο Γρηγόριος ο Διάλογος με τους ήχους: Πλάγιος του Α', πλάγιος του Β', πλάγιος του Γ' ή βαρύς και πλάγιος του Δ').

Προσπάθησε να δημιουργήσει σύμφωνα πάντα με τα λειτουργικά πρότυπα της Ανατολής έναν τύπο Λειτουργίας που να ταιριάζει περισσότερο προς το λαό της Δύσης και στα ακούσματά του. Έτσι έφερε μεν την Ανατολική «*αντιφωνική ψαλμωδία*», συνέθεσε όμως και νέους ύμνους με λαϊκό τρόπο - ύφος. Ο Κύκλος όλων αυτών των ύμνων, μαζί με άλλους που συνέθεσαν την ίδια εποχή άλλοι υμνογράφοι και μελοποιοί, συνθέτουν αυτό που αναφέραμε ως «*Αμβροσιανό άσμα ή μέλος*». Στο τέλος του 4ου αιώνα το «*Αμ-*

βροσιανό τυπικό» απλώθηκε ως πέρα από τα Πυρηναία, με αποτέλεσμα οι Αμβροσιανές καινοτομίες στην Εκκλησιαστική μουσική να δεχθούν μελωδίες λαϊκού ύφους, γνωστές και προσιτές στο λαό. Ο διαγραφόμενος κίνδυνος της διάσπασης της συνοχής της Εκκλησίας με την αυθαίρετη εισαγωγή νέων ύμνων στο εκκλησιαστικό τυπικό από τόπο σε τόπο, ήταν η αιτία της απόφασης να αντιδράσει ο πάπας Γρηγόριος (6ος αι.) σ' αυτή την εξέλιξη, όπως θα δούμε παρακάτω.

Ο Επίσκοπος Ιπώνος Αυγουστίνος (353-430). Ο μέγιστος των πατέρων της Δ. Εκκλησίας διακρίθηκε και ως άριστος μελωδός.

Ιωάννης ο Χρυσόστομος (345-407). Επίσκοπος Κων/πόλεως. Συνέθεσε ύμνους, ωδές, τροπάρια κ.ά. Αύξησε τα αναστάσιμα αντίφωνα και τους αναβαθμούς. Έγραψε την ομώνυμη Θεία Λειτουργία, εωθινούς και εσπερινούς ύμνους κ.ά.

Παλλάδιος (4ος αι.). Έγραψε πολλούς Εκκλησιαστικούς ύμνους.

Συνέσιος ο Κυρηναίος (4ος - 5ος αι.). Επίσκοπος Κυρήνης Αιγύπτου. Εξαιρετος μουσικός και υμνογράφος. Στα έργα του αναφέρεται συχνά σε μουσικούς όρους και μουσικά όργανα. Μελοποίησε 10 λυρικούς Εκκλησιαστικούς ύμνους που δεν τους οικειοποιήθηκε η Εκκλησία γιατί δεν είχαν την απλότητα της Χριστιανικής ποίησης. Έγραψε επίσης 155 επιστολές.

Ισιδώρος ο Πηλουσιώτης (440). Μαθητής του Ιωάννη Χρυσοστόμου, διακρίθηκε και ως μελωδός. Έδωσε Θεολογική ερμηνεία των μουσικών οργάνων περί των οποίων γίνεται μνεία στην ψαλμώδηση στίχων από το βιβλίο των Ψαλμών. (Ιδέ Κεφ. Θ').

Πρόκλος (5ος αι.). Επισκ. Κων/πόλεως, ποιητής του Τρισαγίου ύμνου.

Ανατόλιος (5ος αι.). Πατριάρχης Κων/πόλεως. Ποιητής των «*Αναστάσιμων Στιχηρών*», «*Ανατολικά*».

Ανδρέας ο Πυρρός (5ος αι.). Έγραψε τα στιχηρά προσόμοια σε ήχο Βο «*Ποιός ευφημιών στέμμασιν*» και πολλά άλλα.

Κύρος Σμύρνης (5ος αι.). Έγραψε την ακολουθία του Αγιασμού των Θεοφανείων.

Κύριλλος Αλεξανδρείας (5ος αι.). Σ' αυτόν αποδίδονται ο τραδικός ύμνος «*ο μονογενής Υιός και Λόγος του Θεού*», που συναριθμήθηκε στους ύμνους της Θ. Λειτουργίας επί Ιουστινιανού, το εγκώμιο της Θεοτόκου «*Άξιον εστί...*» και το ευχαριστήριο απολυτίκιο «*Θεοτόκε Παρθένε*».

Σωφρόνιος Ιεροσολύμων (7ος αι.). Άριστος μουσικός και υμνογράφος. Έγραψε τροπάρια, στιχηρά ιδιόμελα των Μ. Ωρών των Χριστουγέννων, των Θεοφανείων, του Μ. Αγιασμού («*Φωνή Κυρίου*») και της Μ. Παρασκευής. Είναι ο Πρώτος ποιητής των Τριωδίων και του Στιχηραρίου.

17. Κατά τον Κ. Ψάχο τούτο είναι ποίημα Γ. Μπούνη του Αλυάτη (Βλ.λ.) («Η Παρασημαντική της Β.Μ.» - Εκδ. «ΔΙΟΝΥΣΟΣ» - 1978 - Αρχαί της Μετροφωνίας - σελ. 156).

Γεώργιος Πισίδης (7ος αι.). Έξοχος ποιητής και ασματογράφος¹⁸. Διετέλεσε διάκονος της Αγίας Σοφίας. Τα έργα του διακρίνονται για την προσήλωσή τους στην Αρχαία παράδοση.

Ανδρέας Κρήτης (7ος αι.). Επίσκοπος Κρήτης. Άριστος υμνογράφος και μελοποιός. Μελοποίησε τους Αίνους των Χριστουγέννων και πολλά δοξαστικά. Είναι ο εισηγητής των Κανόνων της Εκκλησίας. Το σπουδαιότερο έργο του είναι ο Μεγάλος Κανόνας «*Βοηθός και Σκεπαστής...*», ο οποίος αποτελείται από 280 τροπάρια, που ψάλλεται το βράδυ της Τετάρτης της Ε' εβδομάδας της Μ. Τεσσαρκοστής.

Ρωμανός ο Μελωδός (6ος αι.). Ο Μέγιστος των υμνογράφων της Εκκλησίας μας. Είναι ο ποιητής των κοντακίων (έγραψε πάνω από 1000) μεταξύ των οποίων είναι και τα περίφημα «*Η Παρθένος σήμερα...*», «*Επεφάνης σήμερα...*», «*Ως Απαρχάς της φύσεως...*» κ.λπ. Ο 6ος αιώνας που έζησε θεωρείται ως ο «*Χρυσός αιώνας*» της Εκκλησιαστικής υμνογραφίας. Θαυμάζεται για τον μεγάλο ενθουσιασμό και το βάρος του συναισθήματος, καθώς και για τη μεγαλοπρέπεια της γλώσσας, σε όλα τα έργα του. Έγραψε πλήθος ύμνων για τις Δεσποτικές, Θεομητορικές εορτές και για πολλές εορτές Αγίων. Στον Ρωμανό αποδίδονται οι Οίκοι του Ακαθίστου ύμνου. Ξένοι μουσικολόγοι των ονόμασαν «*Νέον Πίνδαρον*» (τα έργα του είναι ισάξια των αρχαίων λυρικών) και «*Μέγιστον Εκκλησιαστικόν ποιητήν του κόσμου*». Ο Ρωμανός γεννήθηκε στη Συρία και διέπρεψε στην Κων/πολη.

Γρηγόριος ο Διάλογος (540-604). Πάπας Ρώμης (590-604). Μουσικότατος. Γνώριζε τέλεια το μουσικό σύστημα των Αρχαίων Ελλήνων. Αναμόρφωσε το Αμβροσιανό μέλος και εισήγαγε τους 4 πλάγιους ήχους στην Εκκλ. μουσική. Αφού συγκέντρωσε τους ύμνους που ψάλλονταν - ως τότε - απέκλεισε εκείνους που θεώρησε «*επικίνδυνους*», συνέθεσε επίσης καινούργιους και τους κατάρταξε σύμφωνα με το εορτολόγιο. Κατάρτισε το τυπικό της Ρωμαϊκής Εκκλησίας που περιέχεται στο «*Αντιφωνάριο*», με το οποίο καθόριζε το ύψος της Εκκλησιαστικής μουσικής και τη σειρά που θα έπρεπε να ψάλλονται οι ύμνοι κατά τη Θ. Λειτουργία. Ίδρυσε στη Ρώμη μουσική Σχολή που διατηρήθηκε επί 300 χρόνια μετά το θάνατό του.

Το έργο του Γρηγορίου υπήρξε σπουδαίο. Όπως προαναφέραμε, η μουσική του Αμβροσίου αποτέλεσε επί δύο αιώνες τη βάση για όλη τη μουσική της Δυτικής Ευρώπης. Σεμνή με ρυθμικό τόνο, είχε χαρακτηριστική επιβλητικότητα. Με την πάροδο του χρόνου όμως, έλαβε τεράστιο πλούτο μελωδίας και αισθησιακούς τόνους, ώστε, όπως έλεγε ο Ιερός Αυγουστίνος, διέγειρε περισσότερο τις αισθήσεις, ενώ εξασθενίζει η δύναμη του περιεχομένου των ύμνων στο πνεύμα.

18. Ορισμένοι Εκκλησιαστικογράφοι δέχονται ότι ο Γ. Πισίδης είναι ο ποιητής του «*Ακαθίστου ύμνου*» και του ύμνου «*Τη Υπερμάχῳ*» έπειτα από παράκληση του Πατριάρχη Σέργιου και κατά μίμηση Απολλιναρίου, Επισκόπου Λαοδικείας της Συρίας (310-390).

Έτσι το Αμβροσιανό μέλος πήρε κοσμικό χαρακτήρα, οπότε ανέλαβε να το μεταρρυθμίσει και να το επαναφέρει στο αυστηρό Εκκλησιαστικό ήθος, ο Πάπας Γρηγόριος ο Διάλογος.

Το Γρηγοριανό μέλος είναι μουσική μονόφωνη και αργή προσεγγίζουσα περισσότερο προς την Αρχαίζουσα ψαλμωδία. Αυτή τη μουσική έγραψε στο Αντιφωνάριο με ιδιαίτερη σημειογραφία¹⁹, και έτσι έκανε την εισαγωγή των πλάγιων ήχων, που προαναφέραμε. Την Σχολή την ίδρυσε για να καλλιεργήσει, να προφυλάξει και να διατηρήσει τη μουσική αυτή.

Οι μελωδίες του Γρηγοριανού μέλους είναι ελεύθερες, δεν βασίζονται σε ποιητικά μέτρα, αλλά στον πεζό λόγο και τις έψαλλαν μόνο άνδρες. Δηλαδή τα κείμενα, που είναι παρμένα από τη Βίβλο, συνοδεύονται πιστά, από την αρχή ως το τέλος από μια συνεχή μελωδική γραμμή.

Ο ρυθμός επίσης είναι ελεύθερος ακολουθώντας το ρυθμό του κειμένου. Αργότερα οι μελωδίες του διακρίνονται, ανάλογα με τον τρόπο που ψάλλονται, σε «*συλλαβικές*», όταν μια συλλαβή αντιστοιχεί σε ένα φθόγγο της μελωδίας, και σε «*μελισματικές*», όταν κάθε συλλαβή αποδίδεται με περισσότερους από ένα φθόγγο (τα μελίσματα). Οι μελωδίες του Γρηγοριανού μέλους ήσαν μονοφωνικές και με αυτή τη μορφή καθιερώθηκαν.

Πράγματι από τότε η μουσική παραμένει μονόφωνη. Προς το τέλος βέβαια της Α' χιλιετίας, έκανε την εμφάνισή της και η πολυφωνική Εκκλησιαστική Μουσική, αλλά η μονόφωνη μουσική ουδέποτε έπαψε να υπάρχει.



19. Ο Γρηγόριος βασίστηκε στα θεωρητικά κείμενα του Βοήθιου (Ρωμαίος νεοπλατωνικός φιλόσοφος, μαθηματικός και θεωρητικός της μουσικής, 480-524 μ.Χ.) και βελτίωσε την αλφαριθμητική μους. γραφή, θέτοντας τις βάσεις της Εκφωνητικής παρασημαντικής. Αρκετά χειρόγραφα Γρηγ. μέλους σώζονται από τον 9ο αι.



Γ. Τρίτη Περίοδος ή Μεσαιωνική Εποχή (700-1453 μ.Χ.)

1. Μελοποιοί και Υμνογράφοι

α. Ιωάννης ο Δαμασκηνός και οι σύγχρονοί του

Ο Χριστιανισμός δεν αρκέστηκε σε ό,τι παρέλαβε από την Εθνική μουσική των Ελλήνων, αλλά φρόντισε να προσαρμόσει τη μουσική αυτή στις ανάγκες της θείας λατρείας, να την καλλιεργήσει και τελικά να την φθάσει σε τέτοιο βαθμό τελειότητας, ώστε σήμερα να θεωρείται από επιφανείς μουσικολόγους, ως το πιο τέλειο και θαυμαστό μουσικό σύστημα.

Τούτο έγινε βέβαια από ιδιοφυείς ανυπέρβλητους υμνογράφους και μελουργούς, λαϊκούς ή ιερωμένους, οι οποίοι αποκρυστάλλωσαν στη θεία ασματική τέχνη την ίδια τους την προσωπικότητα, έτσι ώστε η ιστορία τους να θεωρείται και ιστορία της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής μουσικής.

Μεταξύ αυτών την πρώτη θέση κατέχει ο Πατήρ και διδάσκαλος της Εκκλησίας ο

Ιωάννης ο Δαμασκηνός (676-756). Μέγας φιλόσοφος, μουσικός και θεολόγος. Έξοχος υμνογράφος, κορυφαίος των μελωδών και ασματογράφων της Εκκλησίας. Θεωρείται το μεταίχμιο της Αρχαίας και νεότερης Εκκλησιαστικής μουσικής, αφού διαρρύθμισε και ανακαίνισε την παλαιότερη μουσική και την παρασημαντική της και παράλληλα ξεκαθάρισε τις Εκκλησιαστικές μελωδίες από τα απρεπή και ανάρμοστα μέλη της «*θυμελικής*» μουσικής που εξακολουθούσαν να υπάρχουν. Ονομάστηκε «**Μαΐτωρ**»²⁰ της μουσικής και είναι η **πρώτη** πηγή της Βυζαντινής μουσικής²¹.

20. Ο όρος «*Μαΐτωρ*» αποδίδεται στο βαθύ γνώστη, θεμελιωτή και διδάσκαλο της μουσικής επιστήμης. Ο Μαΐτωρ είναι ο μελουργός και συνθέτης εκτεταμένων μουσικών έργων, τα οποία απ' ενός μεν μαρτυρούν και κατοπτρίζουν την μελουργική δεινότητα του συνθέτη, απ' ετέρου δε αποτελούν για την εποχή του, βάθρο και αφετηρία για παραπέρα ανάπτυξη και εξέλιξη της μουσικής. Οι Μαΐτωρες και διδάσκαλοι συνήθως είναι Πρωτοψάλτες προικισμένοι με γλυκιά και μελωδική φωνή. Κορυφαίος όλων των Μαϊστόρων της Βυζ. μουσικής θεωρείται ο Ιωάννης Κουκουζέλης - Παπαδόπουλος. Ο τίτλος του Μαΐστορος, που αποτελεί την κορωνίδα των μουσικών τίτλων για τη Β.Μ., έχει αποδοθεί και σε άλλους σπουδαίους μελοποιούς. Γνωστοί είναι οι, Ιωάννης Δαμασκηνός, Ιωάννης Κάλιστος, Μανουήλ Αργυρόπουλος, Μανουήλ ο Χρυσάφης κ.ά.

21. Ο Ι. Δαμασκηνός γεννήθηκε στη Δαμασκό από επιφανέστατη οικογένεια, πήρε άριστη μόρφωση και χειροτονήθηκε πρεσβύτερος στο μοναστήρι του Αγίου Σάββα, όπου διέπρεψε. Πέρα από το μέγα μουσικό του έργο είχε και σπουδαία Θεολογική δράση. Στήριξε την Ορθοδοξία και δεν δίστασε να καταπολεμήσει ακόμη και τους εικονομάχους αυτοκράτορες (Λέοντα Γ' Ίσαυρο, Κων/νο Κοπρώνυμο).

Το μουσικό έργο του Ι. Δαμασκηνού είναι τεράστιο. Εισήγαγε απλούστερο σύστημα παρασημαντικής, την **αγκιστροειδή** παρασημαντική και έγραψε το μέγα βιβλίο της Εκκλησίας την **Οκτώηχο ή Παρακλητική**. Έγραψε θεωρία της Εκκλ. μουσικής με βάση το Ελληνικό πεντάχορδο ή τροχό. Συνέθεσε πάνω από 60 κανόνες, όπως τον κανόνα «*Αναστάσεως ημέρα...*», τον οποίο έγραψε από τον πανηγυρικό λόγο του Γρηγορίου του Θεολόγου²², τους κανόνες, «*Έσωσεν λαόν...*» των Χριστουγέννων, «*Στείβει θαλάσσης...*» των Θεοφανείων, «*Θείω καλυφθείς...*» τς Πεντηκοστής, «*Ανοίξω το στόμα μου...*» του Ευαγγελισμού, «*Τω Σωτήρι Θεώ...*» κ.ά. Ως λαμπρός και ένθεος μουσικοδιδάσκαλος και μελοποιός πλούτησε την Εκκλησία με ποικίλα και πολυάριθμα, μελισθέντα από τον ίδιο, άσματα. Μελοποίησε τα 8 μέγιστα κεκραγάρια, «*Το προσταχθέν μυστικώς...*» του ακαθίστου ύμνου, το αργό δίχορο «*Τη Υπερμάχω...*», το «*Ιδού ο Νυμφίος...*», το «*Ότε οι ένδοξοι μαθηταί...*», το «*Γεύσασθε και ιδετε...*» σε ήχο Α'. Το «*Νυν αι Δυνάμεις...*», καθίσματα, κοινωνικά, χερουβικά και άλλα πολλά. Συνέθεσε επίσης και τα ιδιαίτερα γνωστά 26 νεκρώσιμα ιδιόμελα.

Τα μεγάλα μαθήματα του Ι. Δαμασκηνού μετέφερε σε απλούστερη αναλυτική γραφή ο Πέτρος ο Πελοποννήσιος και στη σημερινή νέα γραφή των τριών διδασκάλων, οι δύο απ' αυτούς Γρηγόριος ο Πρωτοψάλτης και Χουρμούζιος ο Χαρτοφύλακας.

Επίσης ο Ι. Δαμασκηνός αναθεώρησε το παλαιό τυπικό του Σάββα του Ηγιασμένου και συνετέλεσε έτσι στην Εκκλησιαστική ενότητα, αφού όλες οι Εκκλησίες από τότε χρησιμοποιούν το τυπικό αυτό, ενώ μέχρι τότε κάθε μία είχε το δικό της.

Τέλος συνέγραψε **Γραμματική μουσική ή Κανόνιον**, που αποσπάσματα της βρίσκονται σε χειρόγραφα της «*Παπαδικής*» μελοποιίας.

Ο ιερός ασματογράφος, ακολούθησε την αρχαιοελληνική μετρική στους στίχους των ύμνων του, οι οποίοι θαυμάζονται για τον πλούτο των δογματικών εννοιών τους.

Κοσμάς ο Μελωδός, Επίσκοπος Μαΐουμά της Γάζης (8ος αι.). Ορφανός και πτωχότατος υιοθετήθηκε από τον πατέρα του Ι. Δαμασκηνού με τον οποίο και συσπούδασε κοντά στον Κοσμά τον Ικέτη. Έγραψε και μελοποίησε πολλούς κανόνες από τους οποίους οι σπουδαιότεροι είναι: «*Χριστός γεννάται δοξάσατε...*» η αρχή του οποίου είναι αυτολεξεί από τον Πανηγυρικό λόγο του Γρηγορίου του Θεολόγου, «*Χοροί Ισραήλ...*» στην εορτή της Μεταμορφώσεως, «*Πεποικιλμένη τη θεία δόξη...*» στην Κοίμηση της Θεοτόκου, «*Σταυρόν χαράζας...*» της Υψώσεως του Τιμίου Σταυρού, και πολλοί άλλοι.

22. Όταν άκουσε τον κανόνα αυτόν ο Κοσμάς ο Μελωδός, ο οποίος είχε συνθέσει επίσης κανόνα για την ημέρα της Αναστάσεως σε ήχο Β', αναγνώρισε με πολύ θαυμασμό την λαμπρή και χαριμόσυνη μελοποιία του Δαμασκηνού και δήλωσε ότι τον δικό του κανόνα τον θέτει στο σκότος και τη γωνία, μη συγκρινόμενον με τον εξάισιο ύμνο του Δαμασκηνού: «*... ο σος κανών έχετω τα πρωτεία και αριστεία και ψαλέτω δημοσίως εν ταις του Χριστού Εκκλησίαις... ήττημαι γων ενώ και την ήταν ομολογώ... ο δε εμός εν σκότει και γωνία γενέσθω... δια τε τον πενθικόν και κλαυθμηρόν ήχον, καθ' ον εμελοποιήθη...*»).

Στον Ιερό Κοσμά αποδίδεται και ο ύμνος στη Θεοτόκο «*Την τιμιωτέραν των Χερουβείμ...*». Συνέθεσε επίσης βραχύτερους κανόνες που σύμφωνα με τον αριθμό των Ωδών τους λέγοντες **Διώδια, Τριώδια και Τετραώδια**.

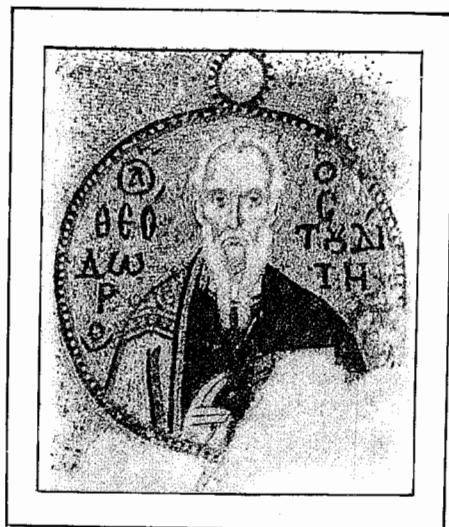
Στέφανος Σαββαΐτης (790). Μελοποίησε πολλούς κανόνες τροπάρια και πένθιμους ύμνους.

Κοσμάς ο Ξένος ή Ικέτης (8ος αι.). Μοναχός. Σπούδασε Ρητορική, διαλεκτική, Αριθμητική, Αστρολογία, Γεωγραφία και κυρίως Μουσική. Αιχμάλωτος των Σαρακηνών αγοράστηκε από τον πατέρα του Ι. Δαμασκηνού και έγινε δάσκαλος του Ιωάννη και του Κοσμά (του Μελωδού) τον οποίο είχε υιοθετήσει. Η καταγωγή του ήταν από την Ιταλία.

Λέων Βυζάντιος (8ος αι.), ο Σχολαστικός. Στα Μηναία συναντάμε πολλά στιχηρά στο όνομα «*Βύζαντος*» ή «*Βυζαντίου*».

β. Η Μονή του Στουδίου

Από τις αρχές του 9ου αιώνα ακμάζει στην Κων/πολη ένα σπουδαίο κέντρο της Εκκλησιαστικής υμνογραφίας, η **μονή του Στουδίου**. Η μονή αυτή κατέχει περίοπτη θέση στην όλη ιστορία της Εκκλησιαστικής μουσικής, καθόσον η κυριότερη ενασχόληση των Στουδιτών Πατέρων ήταν η σύνταξη και μελοποίηση Εκκλησιαστικών ύμνων και ασμάτων. Στη μονή αυτή ήκμασαν οι εξής:



Θεόδωρος Στουδίτης (762-829). Δίδαξε στους Στουδίτες μοναχούς και έγραψε πολλά συγγράμματα. Μελοποίησε στιχηρά, κανόνες, τριώδια και ολόκληρες ακολουθίες. Επίσης έγραψε κανόνες στη Θεοτόκο, όλους τους αναβαθμούς των ήχων καθώς και τον επιτάφιο θρήνο «*Η ζωή εν τάφω...*». Από τους μαθητές του πολλοί διέπρεψαν ως υμνογράφοι και μελοποιοί, όπως ο **Ανατόλιος, Θεόκτιστος, Συμεών, Νικόλαος, Κλήμης** (Ηγουμένος), **Κυπριανός** (εκ των αρίστων μαθητών

του, έγραψε δοξαστικά, στιχηρά και το απολυτίκιο «*Μεγάλα τα της πίστεως κατορθώματα*») και **Πέτρος οι Στουδίτες**.

Ιωσήφ Αρχιεπίσκοπος Θεσσαλονίκης (9ος αι.). Αδελφός του Θεοδώρου Στουδίτου. Οι δύο αδελφοί συνέλεξαν και τακτοποίησαν τα μέχρι τότε ψαλλόμενα Τριώδια, και αφού πρόσθεσαν και δικά τους τροπάρια συνέταξαν το γνωστό **Τριώδιο**. Ο Ιωσήφ υπήρξε φιλόσοφος και μεγάλης ολκής υμνογράφος. Έγραψε πλήθος κανόνων, μεταξύ των οποίων και τους «νεκρώσιμους κανόνες». Συνέταξε επίσης και το Τυπικό (Στουδιτικό). Το σπουδαιότερο έργο του είναι ο κανόνας του Ακάθιστου ύμνου²³.

Ανατόλιος Στουδίτης (9ος αι.). Μαθητής, όπως προαναφέραμε, του Θεοδώρου Στουδίτου. Πολλοί, και ιδίως ο Βαρθολομαίος Κουτλουμασιανός, αποδίδουν σ' αυτόν τα αναστάσιμα, «*Ανατολικά*» καλούμενα στιχηρά, που περιέχονται στην Οκτώηχο του Ι. Δαμασκηνού και όχι στον Ανατόλιο Κων/πολεως της Β' περιόδου όπως προαναφέραμε (σελ. 45).

γ. Άλλοι μελοποιοί και υμνογράφοι

Θεόδωρος και Θεοφάνης Γραπτοί (9ος αι.). Μοναχοί της μονής του Αγίου Σάββα στην Παλαιστίνη. Διακεκριμένοι ασματογράφοι, έγραψαν κανόνες, ιδιόμελα, παρακλητικούς κανόνες στη Θεοτόκο κ.ά. Για τους αγώνες τους υπέρ των εικόνων γνώρισαν πολλές διώξεις²⁴. Ο Θεόδωρος πέθανε στον τόπο της φυλακής του (Απάμεια Βιθυνίας 830 μ.Χ.). Ο Θεοφάνης μετά τη λήξη της εικονομαχίας και το θάνατο του αδελφού του έγινε Επίσκοπος Νικαίας. Πέθανε το 850 και κατέλιπε πολλά μαθήματα (στιχηρά, ιδιόμελα και περίπου 150 κανόνες των Μηναιών).

Θεοστήρικτος μοναχός (9ος αι.). Υμνογράφος και μουσικός άριστος. Έγραψε το Μικρό παρακλητικό κανόνα προς την Θεοτόκο που είναι παλαιότερος του Μεγάλου.

Γεώργιος Νικομηδείας (9ος αι.). Επίσκοπος, μουσικός και ικανότατος ρήτορας της Εκκλησίας. Μελοποίησε πολλά τροπάρια, δοξαστικά, μεταξύ των οποίων και το «*Των Αγίων Πατέρων ο χορός...*», και πολλούς κανόνες.

Ιωσήφ ο Υμνογράφος (840-883). Έλληνας από τη Σικελία· ο ποιητής με τους περισσότερους (300) ασματικούς κανόνες. Είναι ένας από τους κορυφαίους εκκλησιαστικούς ποιητές, γι αυτό και «*κατ' εξοχήν*» υμνογράφος ονομάστηκε.

23. Υποστηρίζεται εδώ ότι ο ποιητής του Ακάθιστου ύμνου είναι ο Ιωσήφ και όχι ο Γεώργιος Πισίδης, όπως προαναφέρθηκε (σελ. 45), γιατί, όπως λένουν, στην 9η ωδή υπάρχει η υπογραφή του Ιωσήφ. Πάντως ο Παναγιώτης Κανέλλοπουλος υποστηρίζει με βεβαιότητα ότι ποιητής του Ακάθιστου ύμνου είναι ο Γ. Πισίδης και ότι το κοντάκιο «*Τη υπερμάχῳ*» πρέπει να ακούστηκε για πρώτη φορά το 626 μ.Χ. στην Παναγία των Βλαχερνών από τους επίσημους και το λαό μετά την απόκρουση του φοβερού κινδύνου κατά την άμυνα της Πόλης, όπου δοξολόγησαν το όνομά της. (ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟΥ ΠΝΕΥΜΑΤΟΣ, Κεφ. 4ο σελ. 51). Άλλοι βέβαια δέχονται ως ποιητή του Ακαθ. ύμνου τον Πατριάρχη Σέργιο, σύγχρονο του Γ. Πισίδη.

24. Ο Θεόδωρος και Θεοφάνης, ήσαν αδελφια. Ονομάστηκαν Γραπτοί γιατί ο τελευταίος εικονομάχος βασιλιάς, ο Θεόφιλος, διέταξε και τους συνέλαβαν και έγραψαν στο μέτωπό τους με πυρακτωμένο σίδερο 12 ιαμβικούς στίχους που φανέρωναν την αιτία της κατάκρισής τους: Την αμετακίνητη εμμονή τους στη λατρεία των εικόνων.

Φώτιος Πατριάρχης Κων/πόλεως (820-891). Διαπρεπής ρήτορας πολυμαθέστατος και ασματογράφος. Έγραψε κανόνες, ιδιόμελα και ένα δοξαστικό του Μ. Σαββάτου (μερικοί το αποδίδουν στην Κασσιανή). Καθιέρωσε τον Αγιασμό στην εορτή των Θεοφανείων (συνέταξε το Μικρό Αγιασμό) και εισήγαγε τον Ακάθιστο ύμνο στην Εκκλησιαστική ιερουργία.

Λέων ο Σοφός (866-912). Αυτοκράτορας του Βυζαντίου διάσημος υμνογράφος και μουσικός. Μαθητής του Ιερού Φωτίου. Τα ποιήματά του φέρουν την υπογραφή «*Λέοντος του Σοφού*» ή «*Λέοντος του Δεσπότη*» ή «*Λέοντος του Βασιλέως*». Αισθανόταν μεγάλη χαρά να συμπάλλει με τους Ψάλτες. Είναι ο ποιητής των ένδεκα (11) Εωθινών, στιχηρών ιδιομέλων και του δοξαστικού του Εσπερινού της Πεντηκοστής «*Δεύτε λαοί την τρισυπόστατον θεότητα προσκυνήσωμεν*».

Κων/νος ο Πορφυρογέννητος (906-959). Αυτοκράτορας του Βυζαντίου. Έγραψε τα ένδεκα (11) αναστάσιμα Εξαποστειλάρια, καθώς και τέσσερις (4) τόμους περί μουσικής με τον τίτλο «*Αρμονικά*»²⁵.

Κασσιανή μοναχή (και Κασσία καλουμένη) (9ος αι.). Έξοχος υμνογράφος και ασματογράφος. Είχε ευγενική καταγωγή και ήταν ευσεβής και πολυμαθέστατη. Κλείστηκε στο μοναστήρι Ικάσιο (Κάσσου) μετά την αποτυχία της μνηστείας της με το Θεόφιλο, όταν του απάντησε το «*Και εκ γυναικός τα κρείττω*» (από τη Θεοτόκο) στη φράση που της είχε πει αυτός «*Εκ γυναικός τα φαύλα*» (από την Εύα). Στο μοναστήρι υμνογραφούσε και μελοποιούσε. Εκεί έγραψε και το γνωστό δοξαστικό ιδιόμελο «*Κύριε η εν πολλαίς αμαρτίαις...*», στο οποίο ο Θεόφιλος πρόσθεσε τις λέξεις «*τω φόβω εκρύβη*». Έγραψε επίσης και μελοποίησε τους ειρμούς του κανόνα «*Κύματι θαλάσσης...*» του Μ. Σαββάτου από την Α' μέχρι και την Ε' ωδή. Τα τροπάρια των ειρμών μελοποίησε ο Μάρκος Μοναχός, ενώ τις ωδές από την ΣΤ' μέχρι και την Η', έγραψε και μελοποίησε ο Κοσμά ο Μελωδός. Έγραψε επίσης στιχηρά, δοξαστικά κ.ά.

Γαβριήλ Ιερομόναχος (διέπρεψε κατά τον 15ο αι.). Άριστος υμνογράφος και μουσικός. Συνέγραψε μουσικό εγχειρίδιο με τίτλο «*Τι εστί ψαλτική και περί της ετυμολογίας των σημαδίων αυτής*», που αποτελεί σήμερα σπουδαίο βοήθημα για την εξήγηση της παλαιάς παρασημαντικής.

-- Μετά τον 9ο αιώνα είναι εμφανής μια χαρακτηριστική επιβράδυνση στην εξέλιξη της υμνογραφίας, αφού όλες σχεδόν οι ακολουθίες έχουν συμπληρωθεί.

Την εποχή αυτή (από το 10ο αι.) άνθισε και η περίφημη μονή Γκρόττα Φερράτα. Σ' αυτήν είχαν συγκεντρωθεί θησαυροί ολόκληροι χειρογράφων και άλλων έργων, φιλοσοφικής, θεολογικής και αρκετά μουσικής φύσεως. Η μονή αυτή υπήρξε φυτώριο πολλών Εκκλησιαστικών υμνογράφων, οι

²⁵. Στο σύγγραμμά του «*Βασίλειος τάξις*» περιγράφει τα τραγούδια, τα όργανα και τους χορούς της εποχής του.

οποίοι εμπλούτισαν και ολοκλήρωσαν μαζί με άλλους αργότερα, το υμνογραφικό έργο της Εκκλησίας.

Ιωάννης Καμενιάτης (9ος αι.). Υμνογράφος, λόγιος και μουσικός από τη Θεσσαλονίκη.

Πανάρετος Πατζάδας ο Πρασινός (9ος - 10ος αι). Δόκιμος μουσικός και μελοποιός Εκκλ. ύμνων. Μαθητής του στη μουσική ήταν και ο γιός του Γεώργιος ο δομέστικος, διάσημος μουσικός της εποχής του. Μελοποίησε Εκκλ. ύμνους και δημοτικά άσματα, τα οποία δημοσιεύτηκαν σε μουσικές Ανθολογίες.

Νείλος μοναχός της Καλαμβρίας (910-1005). Μελοποίησε πολλούς ύμνους καθώς και ύμνους στον Άγιο Βενέδικτο, τους οποίους έψαλε με τον εξηκονταμελή χορό που είχε ιδρύσει. Είναι ο ιδρυτής της Μονής «*Γκρόττα Φεράττα*» (1004).

Βαρθολομαίος μοναχός (1040). Μαθητής του Νείλου, άριστος μελοποιός, μελοποίησε ύμνους στη Θεοτόκο.

-- Την εποχή του Πατριάρχη Φωτίου (820-891), η ψαλτική τέχνη με τη συνεχή καλλιέργεια και οργάνωση, ήταν σε πλήρη άνθιση και η Βυζαντινή μουσική συνεχώς επεκτεινόταν. Την εποχή αυτή εισήχθη η Βυζ. μουσική στη Ρωσσία, αφού η χώρα αυτή δέχτηκε τον Χριστιανισμό και τα λειτουργικά βιβλία των Βυζαντινών. Κυρίως όμως διαδόθηκε και επεκτάθηκε η Βυζ. μουσική στη Ρωσσία από τον Ηγεμόνα Βλαδίμηρο²⁶.

Μετά την βάπτισή του Βλαδίμηρου, ο Αυτοκράτορας Μιχαήλ ο Γ' κάλεσε στο Κίεβο, εκτός από λογίους Επισκόπους και Ιερείς, και Ψάλτες²⁷. Αργότερα κλήθηκαν σε πολλά μέρη της Ρωσσίας ψάλτες για να διδάξουν τη Βυζαντινή μουσική.

Μιχαήλ Ανανεώτης (9ος αι.). Σύγγελος του Πατριάρχη Ιεροσολύμων. Θεωρείται ο πρώτος άριστος μελουργός των Οίκων. Τον Μιχαήλ Ανανεώτη, όπως λέγει ο Χρυσάφης ο Νέος, μιμήθηκαν οι μεταγενέστεροι περίφημοι μελουργοί Ιωάννης ο Γλυκύς, Νικηφόρος Ηθικός, Ιωάννης Κουκουζέλης και Ιωάννης ο Κλαδάς. Τα μουσουργήματά του έχουν αρχαιοπρεπή χαρακτηριστήρα.

Μεθόδιος Ομολογητής, Πατριάρχης Κων/πόλεως (842). Έγραψε στιχηρά ιδιόμελα και στιχηρά Θεοτοκία και Σταυροθεοτοκία.

²⁶. Για να βεβαιωθεί για την αλήθεια και την μεγαλοπρέπεια της μουσικής αυτής ο Βλαδίμηρος, έστειλε στην Κων/πολη δέκα πρέσβεις να παρακολουθήσουν ιερές ακολουθίες στην Αγία Σοφία. «*Ενομίσσαμεν*», έλεγαν οι πρέσβεις έκπληκτοι στον Ηγεμόνα τους, «*ότι μετεκομίσθημεν εις τους ουρανούς. Χορός Αγγέλων καταβαίνων εξ Ουρανών έψαλλον υπό τους θόλους της Αγίας Σοφίας μετά των Ελλήνων ψαλτών...*».

²⁷. Με εντολή του Αυτοκράτορα Μιχαήλ του Γ', μετέβησαν από τη Θεσσαλονίκη οι Άγιοι Μεθόδιος και Κύριλλος και μετέφεραν την Χριστιανική Θρησκεία στους Σλαβούς. Από τα τέλη του 9ου αιώνα αρχές του 10ου αι. και εσχ., στην ιερά μονή Λαύρας του Κιέβου, υπάρχει η παράδοση να ψάλλεται η Θ. Λειτουργία στην Ελληνική γλώσσα και με Βυζ. μουσική. Στο βιβλίο «*Ιστορία της Ρωσικής Εκκλησίας*», μεταφρ. Θεόδ. Βαλλιάνου, περιέχεται η εξής περικοπή: «*Εν έτει 1051, του Μητροπολίτου Παρίονος κατέχοντος τον Ιεραρχικόν Θρόνον, ήλθον τρεις ψάλται Έλληνες εκ της Βασιλευούσης και εισήγαγον την δίχορον, εις οκτώ ήχους, Εκκλησιαστικήν ψαλμωδίαν, ητις εν μέρει φυλάττεται και μέχρι τούδε εν τη Αρχαία αυτή απόλητι*».

Θεόφιλος Αυτοκράτωρ (830). Γνώριζε τη ρυθμική της χειρονομίας και τη χειρονομία των χαρακτήρων ποσότητας. Είχε την επιθυμία να είναι και μελωδός, ακόμη και συνθέτης ύμνων. Εμέλιζε στιχηρά και προέτρεπε τους ψάλτες να τα ψέλνουν.

Μητροφάνης επίσκοπος Σμύρνης (μέσα του 9ου αι.). Έγραψε τους τριαδικούς κανόνες όλων των ήχων που περιέχονται στην Οκτώηχο του Ι. Δαμασκηνού, καθώς και άλλους κανόνες που περιέχονται στα Μηναία. Έγραψε επίσης και παρακλητικούς κανόνες προς τη Θεοτόκο, γι' αυτό ονομάστηκε Θεοτοκαριογράφος.

Εφραίμ Καρίας (9ος αι.). Έγραψε πολλά ιδιόμελα στιχηρά και δοξαστικά.

Γεώργιος Αμάστριδος (870). Επίσκοπος, ποιητής και μουσικός.

Σέργιος Αγιολίτης (9ος αι.). Μοναχός και ικανότατος μελουργός.

Ιγνάτιος, πατριάρχης Κων/πόλεως προκατόχος του Φωτίου. Υμνογράφος και μουσικός άριστος. Έγραψε ασματικούς κανόνες στη Θεοτόκο και πολλούς Αγίους.

Αρσένιος μοναχός, επίσκοπος Κερκύρας. Υμνογράφος και μουσικός.

Μάρκος ο μοναχός (9ος και 10ος αι.). Μελούργησε τα τροπάρια των ειρμών, από την Α' μέχρι και την Ε' ωδή, της Κασσιανής μοναχής (Κύματι θαλάσσης).

Παύλος ο Αμμορίου (10ος αι.). Συνέθεσε ικετήριο ύμνο και στιχηρά στη Θεοτόκο που περιέχονται στην Οκτώηχο του Ι. Δαμασκηνού.

Ιωάννης Ευχαΐτων ο «Μαυρόπους» (11ος αι.). Άνδρας με σπουδαία παιδεία, ποιητής πλήθους ασματικών κανόνων (70 στη Θεοτόκο, 25 προς τον Ιησού, 11 στον Ιωάννη τον Πρόδρομο), διαφόρων στιχηρών ιδιομέλων και της ακολουθίας των Τριών Ιεραρχών.

Μιχαήλ Ψελλός (1020-1106). Άνδρας σοφότατος και άριστος μουσικός. Έγραψε σπουδαίο έργο περί Μουσικής, στο οποίο, μεταξύ των άλλων, δίνει και τους ορισμούς των κανόνων της μελοποιΐας, τη διαίρεση των ήχων και τη διαίρεση των κλάδων αυτών.

Μανουήλ Αγαλιανός (11ος αι.). Δετέλεσε πρωτοψάλτης στον Ι. Ναό της Αγίας Σοφίας.

Ιωάννης Βατάτζης (13ος αι.). Αυτοκράτορας του Βυζαντίου. Μελοποίησε πολυελέους και άλλα μαθήματα.

Θεόδωρος Λάσκαρις (1255-1269). Αυτοκράτορας Νικαίας. Ευσεβέστατος και άριστος μουσικός. Είναι ο ποιητής του Μεγάλου παρακλητικού κανόνα προς την Θεοτόκο, τον οποίο τόνισε σε ήχο πλ. του δ' σύμφωνα με τον κανόνα «*Αρματηλάτην Φαραώ...*». Στον ίδιο αποδίδονται και κοινωνικά και μαθήματα του κρατηματαρίου.

Γιωβάσκος ο Βλάχος (13ος αι.). Άριστος μελοποιός. Μελοποίησε πολλά μαθήματα. Σ' αυτόν αποδίδεται η αργή δοξολογία σε ήχο δ' «*άγια*», την οποία μετέγραψε με την παρασημαντική του ο Πέτρος ο Πελοποννήσιος και

αργότερα οι τρεις διδάσκαλοι στη νέα γραφή, χωρίς ωστόσο να επιβεβαιώνεται τούτο θετικά, γιατί δε διασώθηκε χειρόγραφο του Γιωβάσκου. (Επικρατεί και η άποψη ότι έζησε το 18ο αι.).

Γεώργιος Παχυμέρης (1242-1410). Βυζαντινός συγγραφέας, καταγόμενος από τη Νίκαια της Μ. Ασίας. Ανέλαβε υψηλά Εκκλησιαστικά και πολιτικά αξιώματα και έγραψε πολλά έργα. Μεταξύ αυτών έγραψε και ένα περί μουσικής, όπου αναφέρεται λεπτομερειακά στην αρχαία Ελληνική μουσική. Το βιβλίο τούτο αποτελεί σημαντική πηγή πληροφοριών για τη θεωρία της αρχαιοελληνικής μουσικής.

Ιωάννης ο Γλυκός (14ος αι.). Δεν είναι επακριβώς καθορισμένο πότε έζησε. Πάντως υπήρξε προ του Ιωάννη Κουκουζέλη. Ως μουσικός ήταν άριστος συνθέτης και εξαίρετος ερμηνευτής. Άφησε μέγα σε παραγωγή έργο. Εμέλισε τα 11 Εωθινά του Λέοντος του Σοφού, το αρχαίο «*Δύναμις*», τα «*δογματικά*» του Ι. Δαμασκηνού στο μαθηματάριο (είδος σύνθεσης). Αλληλουϊάριον σε ήχο πλ. του Α', καλλώπισε το αργό παλαιό στιχηράριο, χερουβικά, κοινωνικά κ.ά. Μελοποίησε επίσης το ειδικό κοινωνικό το λεγόμενο «*Δυτικό*» σε ήχο α' και έγραψε θεωρητικό το λεγόμενο «*Προπαίδεια*».

Νικηφόρος Ηθικός (14ος αι.). Ανήκει στη χορεία των μεγάλων διδασκάλων της μουσικής, οι οποίοι σταθεροποίησαν βασικά μέλη των ακολουθιών και χρησίμευαν ως πηγή για τους μεταγενέστερους. Ανέλυσε μορφολογικά πολλές συνθέσεις και είναι ο ποιητής και ο μελοποιός πολλών Εκκλησιαστικών κειμένων.

Μαζί με τους Ι. Κουκουζέλη, Ι. Γλυκό και Ξ. Κορώνη συνθέτει την τετράδα των μελοποιών των Καλοφωνικών ειρμών, η οποία δεσπόζει την περίοδο του 14ου και 15ου αιώνα.

Ιωάννης Κουκουζέλης (14ος αι.). Τον 14ο αι. (κατ' άλλους τον 12ο αι.), έζησε ο περίφημος μελοποιός και πρωτοψάλτης των Βυζαντινών χρόνων, ο αναμφισβήτητος «*διδάσκαλος των διδασκάλων*», ο όντως διδάσκαλος της Βυζ. μουσικής, ο Ιωάννης Κουκουζέλης - Παπαδόπουλος, η δεύτερη πηγή της Βυζαντινής μουσικής μετά τον Ι. Δαμασκηνό. Βαθύς γνώστης της μουσικής τέχνης, ονομάστηκε «*Μαΐστωρ*» της μουσικής. Καταγόταν από το Δυρράχιο της Ηπείρου, ήταν ορφανός Πατρός, από φτώχη οικογένεια και το επώνυμό του ήταν Παπαδόπουλος (σε δύο μουσικά χειρόγραφα - ειρμολογία των ετών 1302 και 1309 υπογράφει ως Ιωάννης Παπαδόπουλος Κουκουζέλης).

Ο Κουκουζέλης κατεκόσμησε την Εκκλησιαστική ψαλμωδία με μελισταγή άσματα και εργάστηκε για να βελτιώσει την παρασημαντική του Δαμασκηνού.

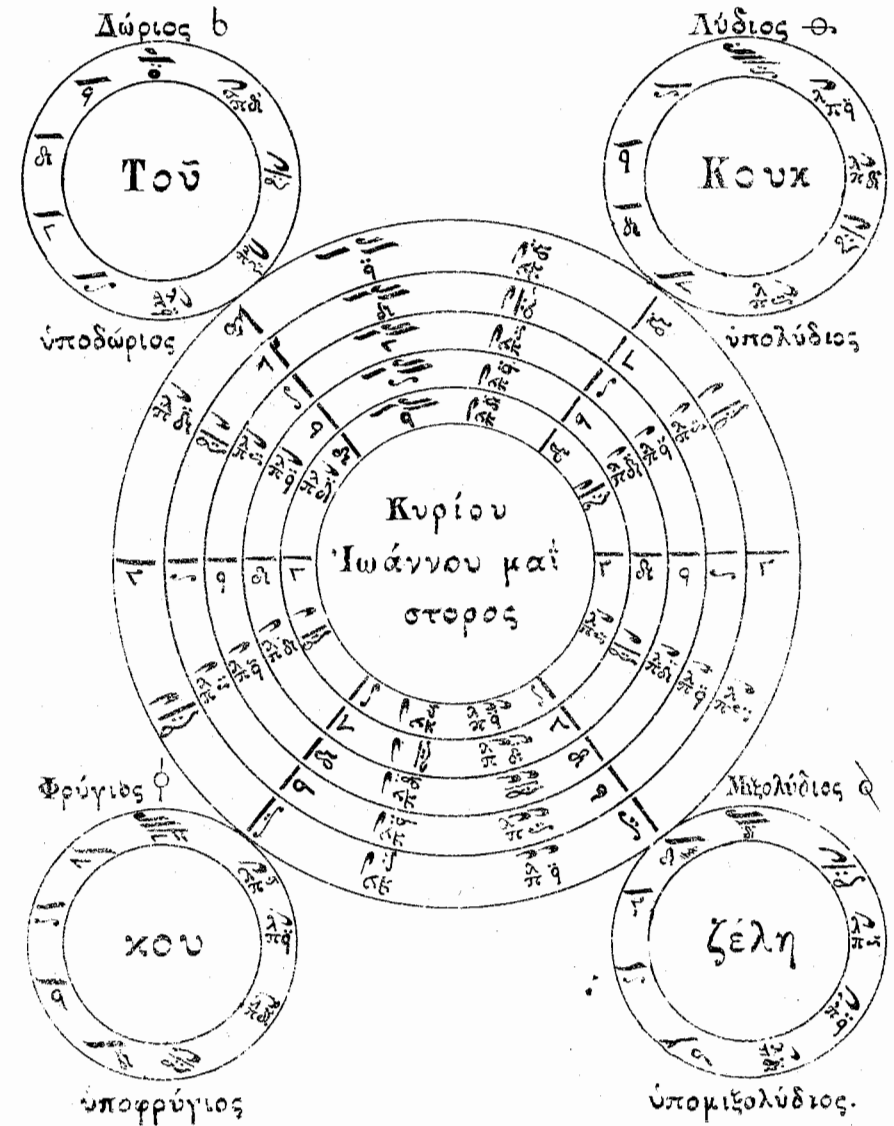
Ο Κουκουζέλης από μικρός είχε γλυκύτατη φωνή και προσελήφθη στη Βασιλική Μουσική Σχολή της Κων/πόλεως, όπου είχε καταφύγει, και τελικά διορίστηκε αρχιμουσικός των Αυτοκρατορικών Ψαλτών. Η μεγάλη του όμως επιθυμία να ζήσει μοναχικό βίο τον οδήγησε στο Άγιον Όρος, όπου



ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ ΑΠΟ ΤΗ ΜΟΝΗ ΛΕΙΜΩΝΑ

εκεί έζησε για πολλά χρόνια, έψαλλε και αφιέρωσε τη ζωή του στη Βυζαντινή μουσική.

Ως συγγραφέας θεωρητικός συνέγραψε το «Μέγα ίσον» της Παπαδικής, μέθοδο εκμάθησης της σημειογραφίας του, και έκανε το «Μέγιστο κυκλικό τροχό» (που περιείχε άλλους τέσσερις μικρότερους), σχεδιαγραφική δηλαδή παράσταση των τετραχόρδων των ήχων.



Ο ΚΥΚΛΙΚΟΣ ΤΡΟΧΟΣ του Κυρίου Ιωάννου μαΐστορος του Κουκουζέλη

Γλυκύτατος ψάλτης, διέπρεψε για το «ηδυμελίφθογγον» της φωνής του. για την οποία οι βιογράφοι του λένουν ότι ήταν «μαγευτική» και «μοναδική». Ως συνθέτης και μελουργός συνέθεσε πολυάριθμα μέλη, χερουβικά, κοινω- νικά, ανοιξαντάρια (τα μέγιστα), καλοφωνικούς ειρμούς, πολυελέους, τη φήμη «Τον Δεσπότην και Αρχιερέα», πασαπνοάρια κ.ά.

Έζησε στη Μεγίστη Λαύρα του Αγίου Όρους ως το θάνατό του και αγίασε.

Στο συναξάρι του αγίου Ιωάννου του Κουκουζέλου, αναφέρε- ται το εξής περιστατικό: Ήταν Σάββατο της Ακαθίστου και, μετά το τέλος του Κανόνα, ο Ιωάννης κουρασμένος αποκοιμήθηκε στο στα- σίδι. Τότε φάνηκε σ' αυτόν η Κυρία Θεοτόκος και του είπε: «Να χαιρείς τέκνον μου Ιωάννη, ψάλλε μου και δεν θα σε εγκαταλείψω» και του βάζει στο χέρι ένα χρυσό φλουρί. Ο Ιωάννης ξυπνώντας βρήκε μέσα στο χέρι του το νόμισμα. Προερχόταν απ' την εικόνα της Παναγίας - που ως σήμερα ονομάζεται «Παναγία Κουκουζέλι- σα». Το νόμισμα και τα ιερά λείψανα φυλάσσονται στη μονή της Μεγίστης Λαύρας του Άθωνος και είναι θαυματουργά. Η μνήμη του αγίου τιμάται την 1η Οκτωβρίου. Το Κοντάκιο του λέγει: «Τω πόθω Χριστού τρωθείς, χαριτώνωμε, υπήλθες σπουδή ασκήσεως το στάδιον και σχολάζων εν ύμνοις και ασμάτων ωδαίς, Θεώ ευηρέ- στησας» και νυν εν ορανοίς πρεσβεύεις απαύστως υπέρ πάντων ημών»²⁸.



Ξένος ο Κορώνης (14ος αι.). Κατήγετο από την Κορώνη της Πελοπον- νήσου. Υπήρξε Λαμπαδάριος και μετέπειτα Πρωτοψάλτης της Αγίας Σο- φίας. Ανήκει στη χορεία των μεγάλων μουσικών. Συνθέσεις του βρίσκονται στα χειρόγραφα του 14ου αι. και εξής (πράγμα που καταδεικνύει τον αιώνα που έζησε). Δύο μαθήματά του, το Δύναμις «Άγιος ο Θεός» σε ήχο Β' με το κράτημα και το «Την γαρ σην μήτραν» ανθολογούνται σχεδόν σε όλες τις Αν- θολογίες μέχρι τις μέρες μας.

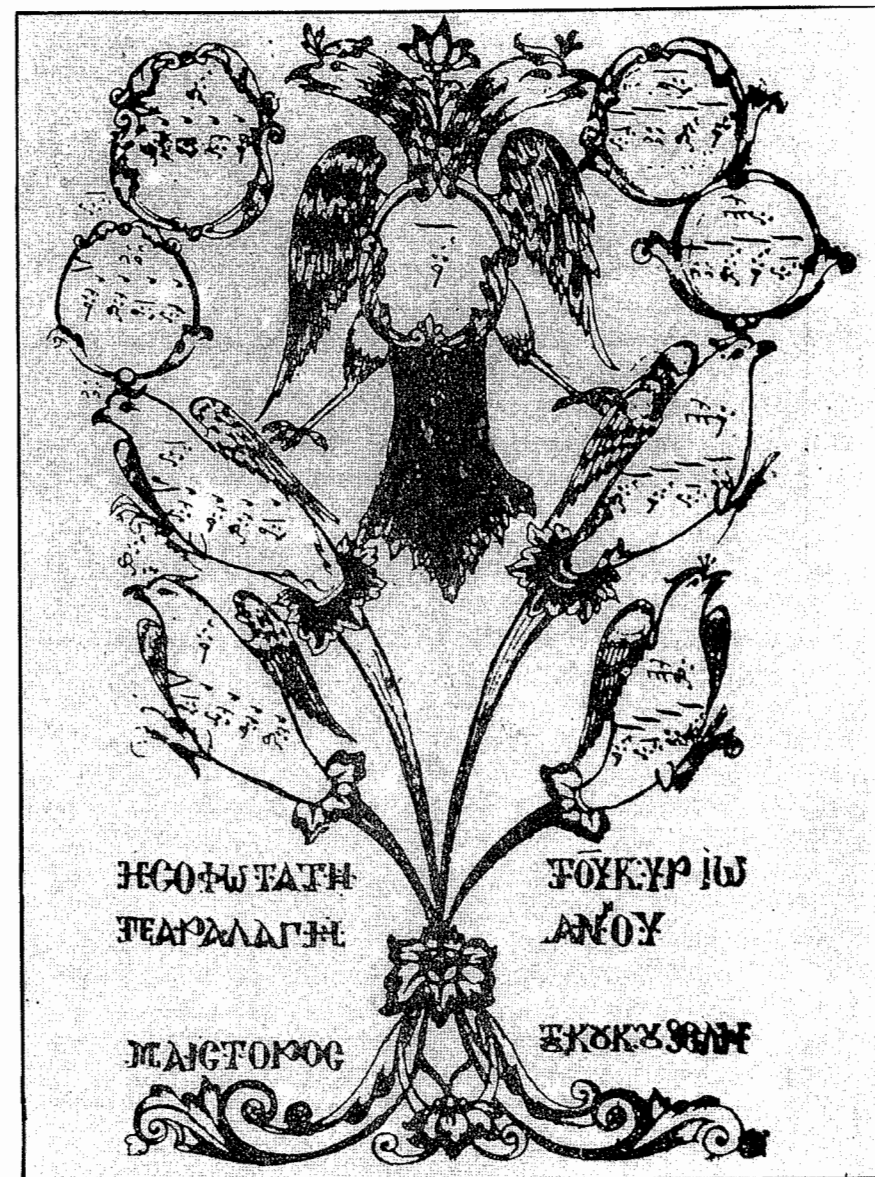
Γρηγόριος Κουκουζέλης (14ος αι.). Υπήρξε μαθητής του Ι. Κουκουζέ- λη και διέπρεψε μετά το δάσκαλό του. Έγραψε κοινωνικά, χερουβικά και πολλά κρατήματα.

Γεώργιος Κοντοπετρίης (14ος αι.). Εκ των αρίστων μαθητών του Ι. Κου- κουζέλη με πλούσιο συγγραφικό έργο. Αναφέρεται ως «δομέστικος» και ήταν άριστος ποιητής και μουσικός. Γνωστοί είναι οι στίχοι των μεγάλων Ανοιξανταρίων που είναι παραπλήσιοι προς τους στίχους του Ι. Κουκουζέ- λη, Ξένου Κορώνη και Γεωργίου Πανάρετου.

Μανουήλ Βρυένιος (14ος αι.). Εξοχότατος θεωρητικός μουσικός της εποχής εκείνης. Έγραψε σύγγραμμα μουσικής που περιείχε πολλά στοιχεία από την Αρχαία μουσική (Ευκλείδη, Αριστόξενου, Πτολεμαίου κ.ά.). Το έργο αυτό έγινε αφορμή ερευνών για τις αλλοιώσεις της Εκκλησιαστικής μας μουσικής. Ο Χρύσανθος εκ Μαδύτου στο «Μέγα Θεωρητικό» - εκδ. 1832, αναφέρεται εκτεταμένα στο μουσικό έργο του Βρυενίου.

²⁸. «Η Μουσική μέσα από την Ιστορία της», Σ. Βασιλειάδης κ.λ. 1988 - ΟΕΔΒ σελ. 178.

Γρηγόριος Παλαμάς (14ος αι.). Μητροπολίτης Θεσσαλονίκης. Σπου- δαίος ασματογράφος της Εκκλησίας. Διέπρεψε περί το 1374 και έγραψε πολλά έργα. Πολλές φορές συγχέεται με τον Παλαμά εξ Αγχιάλου, ποιητή και μελοποιό στα τέλη του 14ου αι., αρχές 15ου.



Η ΣΟΦΩΤΑΤΗ ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ ΤΟΥ ΚΥΡ ΙΩΑΝΝΟΥ ΜΑΪΣΤΟΡΟΣ ΤΟΥ ΚΟΥΚΟΥΖΕΛΗ
(Σχηματική παράσταση υπό Δημητρίου Λώτου)

Θεόδουλος ο Αγιορείτης (14ος αι.), κατά κόσμον **Θωμάς Θηκαράς**. Μελοποίησε διάφορα μαθήματα μεταξύ των οποίων και το «προσφώνησις τω Μεγάλω Δαμασκηνώ» όπως και ένα «Αλληλουάριον» του Αποστόλου. Συνέθεσε επίσης και δύο προπαίδειες: «Μέθοδος πάνν ωφέλιμος εις μαθητάς αρχαρίους και περί σηματοφώνων» και «ετέρα μέθοδος των μεγάλων σηματοφώνων».

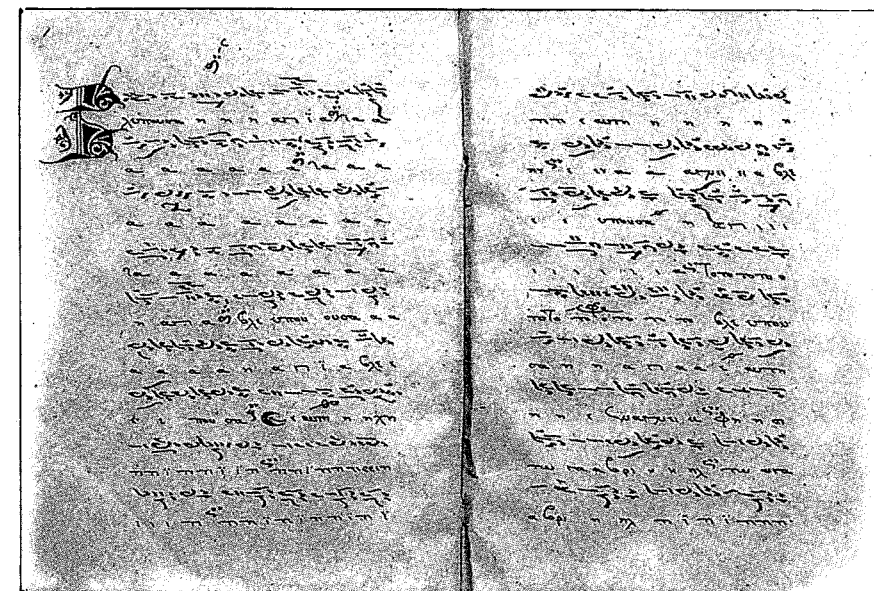
Ιωάννης Κλαδάς (τέλος 14ου αι. - αρχές 15ου αι.). Λαμπαδάριος του «εναγούς Βασιλικού κλήρου», έψαλλε στην Αγία Σοφία για πολλά χρόνια. Θεωρείται μετά τον Ι. Δαμασκηνό και τον Ι. Κουκουζέλη η **τρίτη** πηγή της Βυζ. μουσικής. Έγραψε συγγράμματα περί μουσικής και υπήρξε περίφημος συνθέτης. Εμέλισε Ανοιξαντάρια, χερουβικά, κοινωνικά των Κυριακών, το περίφημο μέγα κοινωνικό της Λειτουργίας των Προηγιασμένων «Γεύσασθε και ιδετε» σε ήχο Α' τετράφωνο, το νεκρώσιμο «Άγιος ο Θεός», το αργό «την γαρ σην μήτραν» σε ήχο επίσης Α' τετράφωνο και άλλα πολυάριθμα εκτεταμένα μαθήματα. Ο κώδικας 2406 (έτος 1453) των Αθηνών περιέχει και σύνθεση μιας θυγατέρας του Ι. Κλαδά. Τούτο μαρτυρεί τη σπουδαιότητα του ανδρός, ως μεγαλοφυούς μουσικού, ώστε, όπως παρατηρεί ο Γρ. Στάθης, «και θήλεια επίγονος αυτού να κληρονομήσει στοιχεία εκ του πατρικού ταλάντου».

Η σπουδαιότητα του Ι. Κλαδά, εκτός των άλλων, συνίσταται κυρίως στο ότι εμέλισε «Ακάθιστον Ύμνον (αργόν)» μιμούμενον, «κατά το δυνατόν την Παλαιάν Ακάθιστον» των προ αυτού συνθετών, όπως σημειώνει ιδιοχείρως, και ο οποίος ήταν πολύ διαδεδομένος στη χειρόγραφη παράδοση μέχρι τα μέσα του 19ου αιώνα. Όλος ο Ακάθιστος ύμνος του Κλαδά εξηγήθηκε στη Νέα μέθοδο αναλυτικής σημειογραφίας της Βυζ. μουσικής από το Χουρμούζιο τον Χαρτοφύλακα σε δύο τόμους.

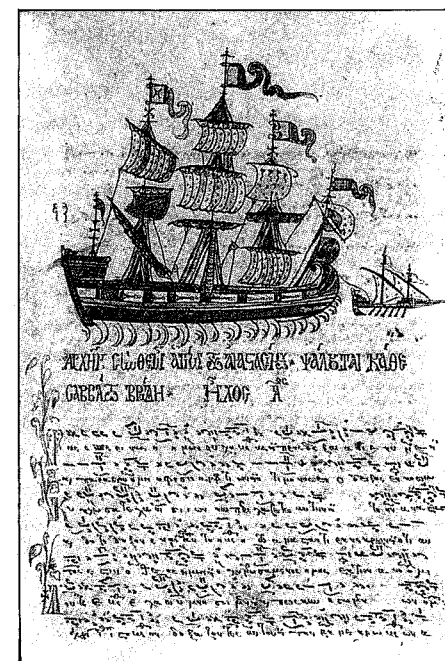
Ιωάννης Λάσκαρις (τέλος 14ου αι. - αρχές 15ου αι.). Ο Σηρπάναγος ή Πηγονίτης. Ποιητής και μελοποιός με μεγάλη δραστηριότητα. Το 1411 εγκατέλειψε αγαθά και συγγενείς στην Κων/πολη και κατέβη στην Κρήτη, όπου ίδρυσε σχολή και δίδασκε την Ψαλτική τέχνη. Δοκιμότατος μουσικοδιδάσκαλος και έμπειρος ψάλτης. Είναι ποιητής και μελοποιός πολλών Εκκλησιαστικών κειμένων.

Μάρκος Ευγενικός (15ος αι., 1451). Στο όνομα Μάρκος ταυτίζονται πολλοί ή ποιητές ή μελοποιοί (π.χ. Μάρκος ιερομόναχος, Μάρκος Βλατής, κλπ.). Ο Ευγενικός υπήρξε Μητροπολίτης Εφέσου και διέπρεψε ως ασματογράφος. Ερμήνευσε επίσης τους ύμνους του Ι. Δαμασκηνού και μελοποίησε μαθήματα στην Παπαδική και στο Κρατηματάριο, καθώς και πολλούς κανόνες και στιχηρά.

Αργυρόπουλος Μανουήλ (α' μισό 15ου αι.). Σπουδαίος μουσικός, ποιητής και μελοποιός Εκκλ. ύμνων. Επονομάζεται και «Μαΐστωρ». Υπήρξε σύγχρονος του Ιωάννη Λάσκαρι με τον οποίο και συνεργάστηκε. Καταγόταν από τη Ρόδο.



Ανθολογία Παπαδικής και Οικηματάριο του Κλαδά.
Γραφέας ο Αθανάσιος, Μητροπολίτης Τουρνόβου (1687)



Χειρόγραφο Μονής Σινά



Δ. Τέταρτη Περίοδος η Νεότερη (1453 - Αρχές 20ου αιώνα)

1. Γενικά

Η κατάληψη της Κων/πολης από τους Τούρκους ήταν φυσικό να αναστείλει κάθε μορφή κοινωνικής προόδου και εξέλιξης. Το Οθωμανικό κράτος κατέλυσε οριστικά όλες τις κοινωνικές λειτουργίες της Βυζαντινής επικράτειας, αφού επέβαλε νέες μορφές κοινωνικής ιεραρχίας.

Ωστόσο στην ψυχή του υπόδουλου Ελληνισμού παρέμεινε βαθιά ριζωμένος και επέζησε ο ιερό θεσμός του Πατριαρχείου και της Χριστιανικής Εκκλησίας και δεν έσβησε ποτέ ο τηλαυγής φάρος της Ορθοδοξίας.

Το Οθωμανικό κράτος στηρίχθηκε, σε όλα σχεδόν τα επίπεδα, στην υψηλότερης στάθμης μόρφωση του Ελληνικού στοιχείου, για να λειτουργήσει ως κράτος. Με τον τρόπο αυτό καλλιέργησε και τη μουσική του.

Η Βυζαντινή μουσική (με την εξωτερική της μορφή) ενσωματώθηκε στην κοινωνική ζωή των Οθωμανών και διαμόρφωσε και συστηματοποίησε τη μουσική τους ώστε, από την περίοδο αυτή και μετά, να είναι εμφανής σημαντική πρόοδος και εξέλιξη. Πολλοί Έλληνες μουσικοί υπηρέτησαν τη μουσική αυτή των Τούρκων και βοήθησαν στο να πάρει συγκεκριμένη μορφή και να αποτελέσει τελικά την λεγόμενη «*Τούρκικη κλασική μουσική*».

Η Ελληνική, όμως, μουσική (κοσμική και Εκκλησιαστική) έμεινε πάντοτε αυτόνομη και ανεπηρέαστη και συνέχισε την απρόσκοπη ανάπτυξη της και εξέλιξή της, αφού οι Έλληνες μουσικοδιδάσκαλοι και Πρωτοψάλτες του Πατριαρχικού Ναού, έμειναν έξω και μακριά από τον Οθωμανικό τρόπο ζωής και παρέμειναν αμετακίνητοι στη δική τους λειτουργική παράδοση²⁹. Την παροδική πάντως κάμψη, που παρατηρήθηκε αμέσως από την άλωση στην Πόλη, διαδέχτηκε μια σημαντική άνθιση της Βυζ. μελοποιίας και της παραγωγής νέων συνθέσεων σε άλλες περιοχές, όπως στη Σερβία, στην Κύπρο, την Κρήτη κ.λπ. από τοπικούς εκπροσώπους της ψαλτικής τέχνης με τη συμβολή και τη βοήθεια προσφύγων μουσικών από την Κων/πολη. Στην Κρήτη μάλιστα η μουσική ακμή είναι εντονότερη και η άνθιση μεγαλύτερη. Σπουδαίοι μουσικοδιδάσκαλοι και πρωτοψάλτες διαπρέπουν και παράγουν σημαντικό μουσικό έργο.

29. Η εμμονή αυτή των Ελλήνων μουσικών στην δική τους μουσική παράδοση ήταν μια μορφή άμυνας στο καταλυτικό κράτος του Οθωμανισμού.

Αλλά και στις άλλες περιοχές της Ελληνικής επικράτειας ο Ελληνισμός περιχαράκωσε τις παραδόσεις του, διατήρησε ζωντανό το παρελθόν - με τη θρησκεία, τη γλώσσα, τα ήθη και τα έθιμα - και έτσι έφθασε τελικά στην επανάσταση και την απελευθέρωση. Η μουσική παράδοση, κατά τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Μανόλης Χατζηγιακουμής, «*ούτε σβήνει, ούτε νοθεύεται, αλλά περνά περιόδους ακμής και ανανέωσης ή παρακμής και συντήρησης και οι μουσικοί εκπρόσωποι αυτών των αιώνων, πέρα από τη βαθιά γνώση τόσο της Βυζαντινής παράδοσης όσο και της Ανατολικής Αραβοπερσικής μουσικής (ειδικά από τον 18ο αι.) δεν υπολείπονται καθόλου - στον τομέα της δημιουργίας - των προγενέστερων «συναδέλφων» τους...*».

Όλα τα χρόνια της δουλείας η Βυζ. μουσική εξελισσόταν και παρακολουθούσε την ιστορική πορεία του Ελληνισμού με όραμα και προσδοκία την αναβίωση και το ξαναζωντάνεμα της παλαιάς «*Βυζαντινής Μεγαλοπρέπειας*» στην Ορθόδοξη Χριστιανική Εκκλησία.

Μετά την απελευθέρωση δεν έλειψαν, ωστόσο, και μερικοί οι οποίοι οραματίστηκαν το Ελληνικό Κράτος, εναρμονισμένο προς τα Δυτικά πρότυπα, να ακολουθεί τα βήματα της δήθεν «*προόδου*» και του «*εκσυγχρονισμού*» με τέλεια και οριστική αποκοπή από το «*παρελθόν*» και την «*παράδοση*». Ήσαν αυτοί που αρέσκονταν να αυτοονομάζονται «*ανανεωτές και προοδευτικοί*» και απέρριπταν καθετί που θύμιζε «*Βυζαντινή ψαλτική παράδοση*». Γι αυτό πολέμησαν την «*μονόφωνη*» ψαλτική τέχνη και πρότειναν «*ανανεωτική*» μουσική προσαρμοσμένη στα Δυτικά πρότυπα με χορωδιακές εναρμονίσεις³⁰.

Οι προσπάθειες όμως για «*ανανέωση*» της λειτουργικής μουσικής της Εκκλησίας και όλες οι τάσεις για καινοτομίες και «*εκσυγχρονισμούς*» απέτυχαν και γι' αυτό σήμερα πολύ λίγες Εκκλησίες ακολουθούν και χρησιμοποιούν πολυφωνικές εναρμονίσεις στη λειτουργική πράξη³¹. Οι αρχές, τα δόγματα και τα λειτουργικά κείμενα της Ορθόδοξης Χριστ. Εκκλησίας έχουν πια οριστικοποιηθεί και δεν επιδέχονται αλλαγές. Έτσι και καθετί που στηρίζεται πάνω σ' αυτά δεν μπορεί να αλλάξει. Όλα τα δογματικά και υμνολογικά κείμενα της Ορθόδοξης Εκκλησίας που διατυπώθηκαν κατά τη Βυζαντινή περίοδο, όπως και τα λειτουργικά της βιβλία, έχουν πάρει την οριστική τους μορφή. Η Βυζαντινή μουσική, που είναι άμεσα συνδεδεμένη με τη δομή των Εκκλησιαστικών ακολουθιών παραμένει αμετακίνητη και σταθερή μέσ στο χρόνο ως μοναδικό μέσα λογικής λατρείας.

30. Ένας από τους σφοδρότατους πολέμιους της Β.Μ., ο Ι.Δ. Τζέτζης, έγραψε χαρακτηριστικά: «*... Η Β. Εκκλ. μουσική, κράμα ούσα αλόκοτον Ελληνικής, Τουρκικής, Περσικής και Αραβικής μελοποιίας, είναι ταπεινότατη, αγενέστατη, μεθυστική και εκλελυμένη, ηδοναθή... και ουδεμίαν κεκτητήν τεχνικήν αξίαν. Οι δε Ιεροψάλται κανέν όργανον δεν έχουν ως κοινήν βάσιν της φωνής*». (Περί της κατά τον μεσαίωνα μουσικής της Ελληνικής Εκκλησίας - 1882, σελ. 67).

31. Ιδ. ΚΕΦ. Η' και Θ'.

Γι αυτό και κατά τη διάρκεια της Οθωμανικής δουλείας, η μουσική αυτή δεν αφομοιώθηκε, αλλά καλλιεργήθηκε, αναπτύχθηκε και έφθασε σε θαυμαστή από μορφολογική άποψη πληρότητα. Το Ορθόδοξο Ελληνικό Έθνος τη διαφύλαξε και την περιέσωσε από κάθε επιβουλή, μαζί με τη θρησκεία του, τη γλώσσα του, τα ήθη και έθιμά του. Η Βυζ. μουσική, που ψάλλουμε σήμερα στις Εκκλησίες μας, ακολούθησε την μακραίωνη πορεία της διατηρώντας όλα τα χαρακτηριστικά της γνωρίσματα που τη ξεχωρίζουν από τα άλλα μουσικά συστήματα και της προσδίδουν τη μοναδικότητα της συμμετοχής στη λατρευτική πράξη.

2. Στοιχεία από την Τουρκοαραβοπερσική μουσική

Πρώτοι οι Πέρσες, κατά τον 3ο αι. π.Χ., παρέλαβαν στοιχεία από τη μουσική των Αρχαίων Ελλήνων καθώς και μέτρα από την ποίησή τους και έτσι συστηματοποίησαν και ανέπτυξαν τη μουσική τους. Ώρισαν πάνω στα μέλη της επωνυμίας διασήμων Περσών Μουσικών, κατά μίμηση των Αρχαίων Ελλήνων, όπως π.χ. ατζέμ ασιράν, ατζέμ Κιουρδί κ.λπ. και με το χρόνο ανέπτυξαν πλουσιότατο μουσικό πολιτισμό.

Ομοίως και η μουσική του υπόλοιπου ισλαμικού κόσμου, της Μεσοποταμίας, της Συρίας, της Παλαιστίνης, της Αιγύπτου και των Αραβικών περιοχών της Β. Αφρικής, έχοντας τις ίδιες ρίζες με την Περσική μουσική, ακολούθησε την εξέλιξη εκείνης κατά τα ίδια πρότυπα. Η ποίησή τους τραγουδιόταν από ραψωδούς κατά τα αρχαία Ελληνικά πρότυπα, πράγμα που εξηγεί και την ομοιότητα της ψαλμωδίας των ιερών κειμένων του Κορανίου³².

Με το χρόνο η κοσμική και έντεχνη μουσική στα Αραβικά κράτη αρχίζει να παρακμάζει και να αναπτύσσεται μόνο η Θρησκευτική μουσική με την ψαλμωδία του Κορανίου και το περίτεχνο διαλάλημα, από το μιναρέ, του Μουεζίνη. Όπως ομολογούν Άραβες συγγραφείς του 10ου και 11ου αι.³³, οι Άραβες μουσικοί παρέλαβαν και την τέχνη της μουσικής μελωδίας των Βυζαντινών και ανέπτυξαν νέο είδος μουσικής, η οποία όμως είχε χαρακτήρα και ήθος, που την απομάκρυναν τελείως από το πνεύμα της Αρχαίας Αραβικής μουσικής. Έτσι, ολόκληρη την Α' μ.Χ. χιλιετία, παρατηρείται στον Αραβικό κόσμο μια έντονη διαμάχη μεταξύ δύο μουσικών τάσεων, των παλαιών και των νέων αντιλήψεων, που έφθασε στο αποκορύφωμά της κατά τον 9ο αιώνα.

32. «Και Περσών και Σουσιανών και Γεδρυσίων Παιδες, τας Ευρυπίδου και Σοφοκλέους Τραγωδίας ἦδον» (Πλούταρχος).

33. Σπουδαίοι Άραβες μουσικοί συγγραφείς είναι οι: Αλ-Φαράμπι (827-950) που έγραψε το «Μέγα Βιβλίο της Μουσικής», Ιμπν Σίνα ο Αβικένας (980-1037) που έγραψε το «Κιτάμπ α-Σιφά» κ.ά.

Μετά την εξάπλωση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και ιδιαίτερα μετά την κατάληψη της Βαγδάτης από τους Τούρκους, η Αραβική μουσική μεταδόθηκε στην Τουρκία.

Οι Τούρκοι Σουλτάνοι στήριξαν πολύ τη μουσική και με τη βοήθεια των Ελλήνων μουσικών της Πόλης δημιούργησαν, κυρίως μετά την άλωση, ενιαία μουσική που αποτέλεσε την «Τούρκικη κλασσική μουσική».

Παρατηρούμε ότι το όλο μουσικό σύστημα του Αραβοϊσλαμικού κόσμου έχει ως πηγή και είναι προέκταση των σχετικών επιστημονικών κατακτήσεων των Αρχαίων Ελλήνων.

Όσον αφορά τη μορφολογία της Τούρκικης μουσικής, έχουμε κύριους και πλάγιους ήχους, οι οποίοι διακρίνονται μεταξύ τους με διάφορες μουσικές επωνυμίες. Οι Τούρκικες αυτές επωνυμίες είναι πολύ χαρακτηριστικές, γιατί μαρτυρούν με πολύ σαφήνεια την **κυριότητα κάθε ήχου**, ενώ παράλληλα καθορίζουν με μεγάλη λεπτομέρεια και τη **ρυθμική πορεία κάθε μέλους**, η οποία οδηγεί τον ερμηνευτή στην τέλεια εκτέλεση αυτού.

Οι επωνυμίες αυτές που αντιστοιχούν στους ήχους ονομάζονται «**μακάμια**» (μακάμ), και γεννώνται από τους λεγόμενους **περδέδες** (περδελέρ). Τα κύρια μακάμια που αντιστοιχούν στους κύριους ήχους είναι δώδεκα και η ονομασία των επτά απ' αυτά έρχεται από την αρχαία Περσική μουσική και αντιστοιχεί στα ονόματα των επτά πλανητών αστερών (π.χ. ραστ= Σελήνη, ντουγκιάχ= Ερμής, σεγκιάχ= Αφροδίτη, νεβά= Άρης κ.λπ.).

Ο ρυθμός με τον οποίο εκτελείται κάθε μέλος υποδεικνύεται με τα λεγόμενα «**ουσουλία**» (ουσουλ).

Από τα δώδεκα κύρια μακάμια παράγονται οι λεγόμενοι «**Σοχπέδες**», οι οποίοι διακρίνονται ως «**κύριοι**» και «**καταχρηστικοί**».

Όσον αφορά την αντιστοιχία που υπάρχει μεταξύ της Βυζαντινής και της Τούρκικης μουσικής, αναφέρουμε τα παρακάτω λίγα στοιχεία για απλή ενημέρωση.

Τα μακάμια αντιστοιχούν στους ήχους και οι σοχπέδες στις φθορές, στις χρώδες και στα διάφορα σημεία αλλοιώσεως. Έτσι έχουμε την αντιστοιχία:

Ουσάκ. Ήχος πρώτος.

Σαμπάχ. Ήχος πρώτος με ύφεση στο Δι.

Μουχαγιέρ. Ήχος πρώτος αρχόμενος από τον άνω Πα.

Χουζάμ. Ήχος δεύτερος με κατάληξη στο Βου.

Καρτζιγάρ. Ήχος δευτερόπρωτος.

Τζαρκιάχ. Ήχος Τρίτος.

Νεβά. Ήχος Τέταρτος αρχόμενος από το Δι.

Γιεγκιάχ. Ήχος Τέταρτος με κατάληξη τον κάτω Δι.

Σεγκιάχ. Ήχος Τέταρτος λέγετος.

Ντουγκιάχ. Ήχος πλ. του Α'. Άλλο ντουγκιάχ έχει κλίμακα Α' ήχου.

Χουσεϊνί. Ήχος πλ. του Α' με κατάληξη τον Κε. (ή Α' τετράφωνος).

Ασηράν. Ήχος πλ. του Α' με κατάληξη το Δι.
 Χιτζάζ. Ήχος πλ. του Β'.
 Αράκ. Ήχος Βαρύς εκ του κάτω Ζω.
 Έβιτζ. Ήχος Βαρύς αρχόμενος από τον πάνω Ζω.
 Ραστ. Ήχος πλ. του Δ'.
 Χιτζασκιάρ. Ήχος πλ. του Δ' χρωματικός από τον πάνω Νη.
 Σουζινάκ. Ήχος πλ. του Δ' με φθορά του Β' ήχου στον Δι.

κ.τ.λ.

Η αντιστοιχία αυτή των μακαμιών, σοχπέδων κ.λπ. της Τουρκοαραβο-περσικής μουσικής με τους ήχους και τις κλίμακες της Βυζαντινής μουσικής, δείχνει ακριβώς ότι η Ανατολική μουσική είναι ενιαία και ότι υπάρχουν μόνο διαφορετικά μουσικά συστήματα. ΜΗΤΕΡΑ ΟΛΩΝ ΤΩΝ ΣΥΣΤΗΜΑΤΩΝ ΕΙΝΑΙ Η ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ.

3. Μελουργοί - Πρωτοψάλτες - Λαμπαδάριοι - Μουσικοδιδάσκαλοι

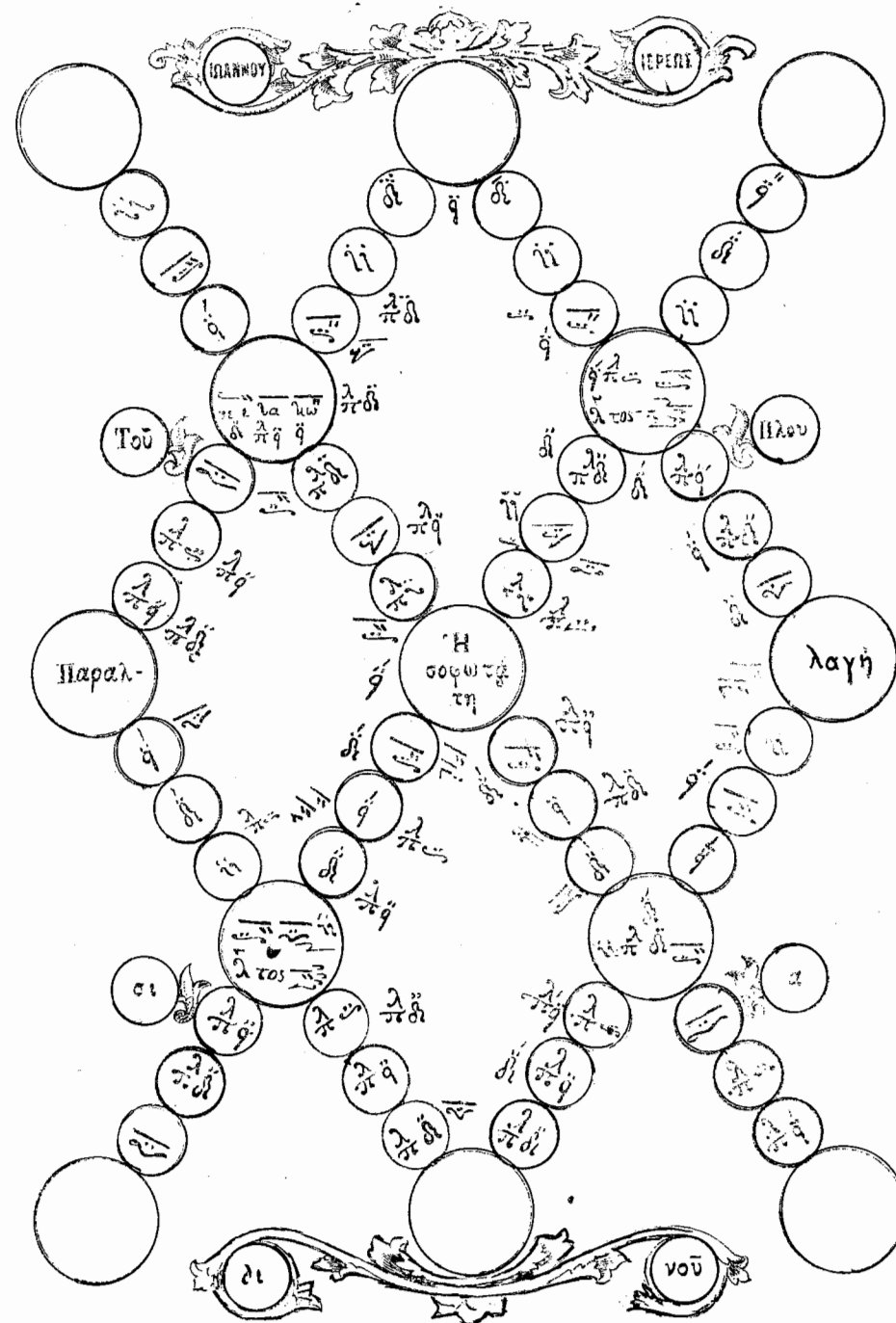
Το μουσικό στερέωμα της νεότερης εποχής έχει να επιδείξει σωρεία ιεροφαντών της ιερής ασματικής μας τέχνης. Διαπρεπείς Πρωτοψάλτες, μουσικοδιδάσκαλοι και μύστες της μουσικής επιστήμης, σφράγισαν με το θαυμαστό έργο τους την εποχή τους και με το πέρασμά τους συμπλήρωσαν και επέκτειναν, ως αραγείς κρίκοι, την αλυσίδα, η οποία χωρίς διακοπή συνδέει ανά τους αιώνες τους ιερούς λειτουργούς της Εκκλησιαστικής μουσικής μας παράδοσης.

Θα παραθέσουμε τους σημαντικότερους απ' αυτούς που έζησαν και διέπρεψαν τη νεότερη αυτή εποχή από την άλωση μέχρι τις αρχές του αιώνα μας καταγράφοντας σε ιδιαίτερο κεφάλαιο τους Πρωτοψάλτες και Λαμπαδαρίους της Μ. του Χ. Εκκλησίας.

Τους σημαντικότερους μουσικούς, Πρωτοψάλτες, Λαμπαδαρίους, μουσικοδιδασκάλους, χοράρχες, κ.λπ. που διέπρεψαν ή διαπρέπουν μέσα στον 20ο αιώνα, θα τους καταγράψουμε στον 2ο Τόμο του έργου.

Ιωάννης Πλουσιαδινός (Ιερέυς) και Κουκουμάς καλούμενος (15ος αι.). Σπουδαίος ιστορικός και διαπρεπής μουσικός, βαθύς γνώστης της Β. Μουσικής. Έγραψε θεωρητικό μουσικής, μέθοδο απλούστερης γραφής με τον τίτλο «Μέθοδος Αγιορείτικη». Έγραψε επίσης το Μέγα ίσον, επιγραφόμενο «Μέθοδος Ι. Πλουσιαδινού», καθώς και ένα Τροχό της μουσικής, καλούμενο «Η σοφωτάτη παραλλαγή».

Θεόδωρος Αγαλλιανός (15ος αι.). Βυζάντιος στην καταγωγή, έζησε την εποχή της Αλώσεως επί Κων/νου Παλαιολόγου και υπήρξε Δικαιοφύλαξ του Κλήρου του Παλατίου και Οικονόμος της Αγίας Σοφίας. Άριστος υμνογράφος και εμβριθής μουσικός, μελοποίησε πολλά μαθήματα και έγραψε «Περί Εκκλησιαστικής μουσικής». Σε χειρόγραφα σώζονται δύο σειρές αργών χειρουβικών «έντεχνων πάν».



ΙΩΑΝΝΟΥ ΙΕΡΕΩΣ ΤΟΥ ΠΛΟΥΣΙΑΔΙΝΟΥ Η ΣΟΦΩΤΑΤΗ ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ
 Απεικόνιση του Μ. Πατανίκα από κώδικα της Ανδριανουπόλεως

Γεράσιμος Χαλκόπουλος (15ος αι.). Ιερομόναχος Αγιορείτης. Δεν είναι πλήρως εξακριβωμένο πότε ακριβώς έζησε (ίσως τον 17ο αι.). Διακρίθηκε για την άριστη μουσική του παιδεία. Μελοποίησε ύμνους στο Παπαδικό κυρίως μέλος. Σ' αυτόν αποδίδεται η γνωστή προπαιδεία «*Ο θέλων μουσικήν μαθεῖν...*» (Κεφ. ΣΤ').

Γεννάδιος Σχολάριος, Κουρτέσιος (15ος αι.). Μαθητής του Μάρκου του Ευγενικού, υπήρξε ο πρώτος Πατριάρχης Κων/πόλεως μετά την Άλωση. Υπήρξε και Γραμματέας του Αυτοκράτορα Ιωάννη του Παλαιολόγου. Έγραψε τις «*Εμμετρες Ευχές*», το «*Ύμνος μετά Δεήσεως*» και το «*Στεφανίται μάρτυρες*» (Εκκλησιαστικός ύμνος), που δημοσιεύτηκαν από το Δοσίθεο Ιεροσολύμων στον «*Τόμο της Αγάπης*».

Αθανάσιος Ραφακίτας ή Ραφακιώτης (15ος αι.). Μελοποιός Εκκλ. ύμνων, εμέλισε ύμνους της Θ. Λειτουργίας του Μ. Βασιλείου «*Άγιος, Άγιος...*», «*Σε υμνούμεν*», «*Την γαρ Σην Μήτηρ*», κοινωνικά και έντεχνον πολυέλεον. (Υπάρχει και η άποψη ότι έζησε κατά το 18ο αιώνα).

Γρηγόριος Σαββαΐτης (Αρχές 16ου αι.). Μελοποιός Εκκλ. ύμνων μεταξύ των οποίων και Πασαπνοάριο του Όρθρου αργό σε ήχο Δ', το οποίο καλλώπισε ο Γερμανός Νέων Πατρών.

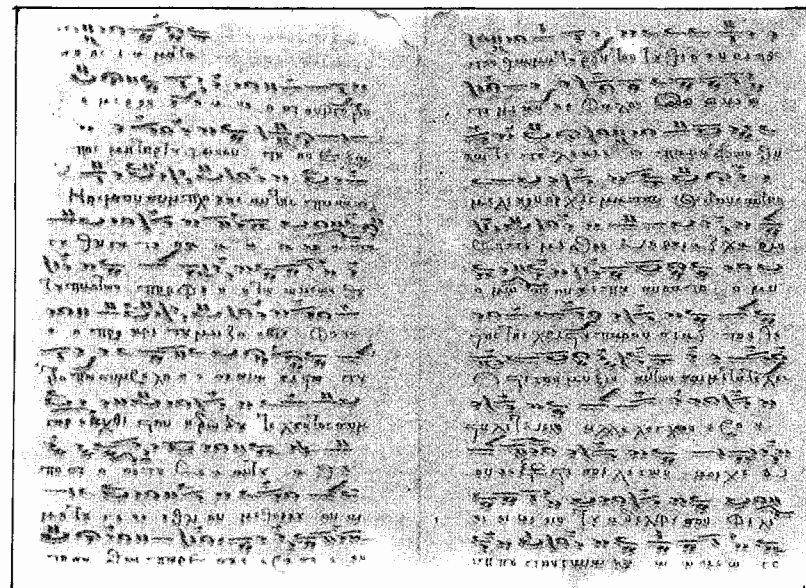
Παχώμιος Ρουσάνος (ο Ρακενδύτης) (1470-1553). Μοναχός. Εμέλισε κανόνες, ακολουθίες Αγίων και έγραψε το μουσικό έργο: «*Ερμηνεία σύντομος εις την καθ' ημάς Εκκλησιαστικήν μουσικήν*», το οποίο εξέδωσε το 1893 ο Παναγιώτης Γριτσάνης και το 1903 ο Κων/νος Ψάχος δημοσίευσε στη μουσική εφημερίδα «*Φόρμιγγα*» (Έτος Β' αρ. 8 & 9) αντιγράψας τούτο από χειρόγραφο του Αγίου Όρους.

Αρσένιος ο Μικρός (Τέλη 16ου αι.). Βατοπεδινός Ιερομόναχος, άριστος μελωδός. Μελοποίησε καλοφωνικούς ειρμούς και είναι δημιουργός του Κρατηματαρίου και του Μαθηματαρίου.

Μελχισεδέκ Επίσκοπος Ραιδεστού (17ος αι.). Λόγιος κληρικός, διετέλεσε Επίσκοπος Ραιδεστού από το 1615 μέχρι το 1639. Μαρτυρείται ως Κωδικογράφος και είναι ο μελοποιός της πρώτης Μεγ. Δοξολογίας σε ήχο Πλ. του Α' που διασώθηκε σε χειρόγραφο επώνυμη. Μέλισε και πολλά αργά μαθήματα.

Γερμανός Νέων Πατρών (1620-1685). Επίσκοπος Νέων Πατρών (της σημερινής Υπάτης). Έξοχος μελοποιός με πλούσιο μουσικό έργο. Υπήρξε ίσως μαθητής και οπωσδήποτε σύγχρονος του Χρυσάφου του Νέου. Μαθήτευσε και στο Γ. Ραιδεστηνό και ήταν δάσκαλος του Μπαλασίου Ιερέως, Νομοφύλακα της Μεγάλης Εκκλησίας και του Κοσμά Ιερομονάχου Ιβηρίτου του Μακεδόνα. Η μουσική παραγωγή του Γερμανού σε συνθέσεις είναι πολύ μεγάλη και σημαντικότερη. Ο καλλωπισμός του Στιχηραρίου και οι άλλοι καλλωπισμοί του Γερμανού αποτελούν μικρό σταθμό στην εξέλιξη της Βυζαντινής μελοποιίας. Συνέθεσε χερουβικά, δοξολογίες, καλοφωνι-

κούς ειρμούς και άλλα πολλά μεταξύ των οποίων και το άσμα του Επιταφίου «*Τον Ήλιο κρύψαντα*» σε ήχο πλ. του Α'.



Στιχηράριο Γερμανού Νέων Πατρών. Πιθανόν δικό του Χειρόγραφο (1665)

Μπαλάσιος Ιερέυς ο Νομοφύλακας (1610-1700). Ο Μπαλάσιος φέρεται να είναι Πελλοπονήσιος την καταγωγή. Μαθητής του Κορυδαλέως και του Γερμανού Νέων Πατρών, είναι μετά το Χρυσάφη και το Γερμανό ο τρίτος μεγάλος μουσικός της εποχής. «*Συμφοιτητής*» του Κοσμά του Μακεδόνα, έμαθε τη μουσική από το Γερμανό και υπερέβαλε όλους σε μουσική δεινότητα. Αναφέρεται ως δομέστικος, μέγας ρήτωρ και μέγας Σκευοφύλαξ. Ως μουσικός διακρίθηκε όχι μόνο για το μεγάλο σε όγκο έργο του αλλά και για την πλούσια αντιγραφική του δράση και για τις προσπάθειές του στην εξήγηση της παλαιάς σημειογραφίας. Μελοποίησε πολλούς ύμνους με ιδιαίτερη επίδοση στους καλοφωνικούς ειρμούς. Έργο του ο καλλωπισμός του παλαιότερου Ειρμολογίου, το οποίο κυριάρχησε μέχρι την εποχή του Πέτρου Πελοποννησίου.

Κοσμάς Ιβηρίτης ο Μακεδόνας (17ος αι. - αρχές 18ου αι.). Δομέστικος της μονής των Ιβήρων, διδάσκαλος της μουσικής. Σύγχρονος, φίλος και «*συμφοιτητής*» του Μπαλασίου Ιερέως στο Δάσκαλό τους Γερμανό Νέων Πατρών. Συνέθεσε πολλούς ύμνους καθώς και πλήρες Ειρμολόγιο σε μέλος διαφορετικό από το μέλος του Ειρμολογίου του Μπαλασίου Ιερέως. Ο Κοσμάς υπήρξε δάσκαλος του περίφημου μουσικού Δαμιανού Ιερομονάχου του Βατοπεδινού.



«Ειρμολόγιο συν Θεώ
αγίω πλουσιώτατον πε-
ριέχων τους ειρμούς.
Εκαλοπίσθη παρά κυρ
Μπαλασίου Ιερέως και
νομοφύλακος της μεγά-
λης Εκκλησίας...»

Ειρμολόγιο του Μπαλα-
σίου (Άγιον Όρος
1763)

Αθανάσιος Πατελάριος (17ος αι. - 18ος αι.). Πατριάρχης Κων/πόλεως, μαθητής του Μπαλασίου Ιερέως. Συνέθεσε πολλούς καλοφωνικούς Ειρμούς ακολουθώντας το παράδειγμα του δασκάλου του εξήγησε πολλά μαθήματα της παλαιάς σημειογραφίας.

Δαμιανός Βατοπεδινός (17ος αι. - 18ος αι.). Μοναχός της Μονής του Βατοπεδίου του Αγίου Όρους, όπου και έψαλλε. Μαθητής του Κοσμά του Μακεδόνα, ανεδείχθη άριστος μελοποιός. Εμέλισε πολλά μαθήματα μεταξύ των οποίων και «*δίχορο*» Άξιον Εστί με κρατήματα, το οποίο αργότερα μιμήθηκε ο μαθητής του Πέτρος Μπερεκέτης και συνέθεσε το «*δίχορο*» Θεοτόκε Παρθένε. Σπουδαίος μουσικοδιδάσκαλος, έχαιρε μεγάλης φήμης. Κοντά του μαθήτευσαν σπουδαίοι Πρωτοψάλτες και μελοποιοί που ήλθαν από την Κων/πολη, όπως ο Πρωτοψάλτης Παν. Χαλάντζογλου, ο περίφημος μελοποιός Πέτρος Μπερεκέτης, ο Πρωτοψάλτης Χρυσάφης ο Νέος κ.ά.

Μανουήλ Γούτας (αρχές του 17ου αι.). Σπουδαίος Πρωτοψάλτης Θεσσαλονίκης περί το 1700. Αξιόλογος μουσικός, μελοποιός, ψάλτης και διδάσκαλος της Βυζ. μουσικής. Μελοποίησε μεγάλη σειρά ύμνων. Ένα «*Θεοτόκε Παρθένε*» σε ήχο Α' του Μ. Γούτα, ανέσυρε από παλαιό χειρόγραφο το 1979 και δημοσίευσε το 1989, ο Λυκ. Αγγελόπουλος.

Πέτρος Μπερεκέτης ο Γλυκός (ο Μελωδός) (Αρχές 18ου αι.). Ο Πέτρος Μπερεκέτης μαζί με τους Χρυσάφη το Νέο³⁴, Γερμανό Νέων Πατρών και τον Μπαλάσιο Ιερέα, αποτελούν τους τέσσερις μεγάλους μουσικούς που ήκμασαν στα τέλη του 17ου αι. και αρχές του 18ου. Η επωνυμία «*Μπερεκέτης*» προέρχεται από την Τούρκικη λέξη «*Μπερεκέτ*», που σημαίνει «*αφθονία*», την οποία χρησιμοποιούσε, όταν τον ρωτούσαν οι μαθητές του αν έχει άλλους Ειρμούς να διδάξει.

Άριστος μελουργός, συνέθεσε πλήθος ύμνων, όπως Πολυελέους, δοξολογίες, Πασαπνοάρια, κοινωνικά, χερουβικά, καταβασίες για την εορτή των Χριστουγέννων, το δίχορο «*Θεοτόκε Παρθένε*» με τα κρατήματα και πλήθος καλοφωνικών Ειρμών, σωζόμενα όλα σε δυο τόμους με τίτλο: «*Τα άπαντα Πέτρου του Μπερεκέτου*». Του ιδίου σώζονται ένα χερουβικό και ένα κοινωνικό που ψάλλονται και στους οκτώ ήχους με την ίδια μουσική γραμμή. Όλα τα έργα του Μπερεκέτη εξηγήθηκαν στη νέα γραφή τόσο από τον Χουρμούζιο τον Χαρτοφύλακα όσο και από τον Γρηγόριο τον Πρωτοψάλτη (1818).

Ένεκα της γλυκύτητας των Ειρμών του, ονομάστηκε «*Πατήρ των καλοφωνικών Ειρμών*». Το τελευταίο τέταρτο της ζωής του συγχρόνισε με τον Πρωτοψάλτη Παναγ. Χαλάτζογλου και στο τέλος με τον Πρωτοψάλτη Ιωάννη Τραπεζούντιο. Τη Βυζ. μουσική την διδάχτηκε πρώτα στην Κων/πολη και μετέπειτα στο Άγιον Όρος από τον Δαμ. Βατοπεδινό.

Το έργο του Μπερεκέτη είναι πολύ σπουδαίο, αντιπροσωπεύει τις μουσικές διαθέσεις της εποχής του, είναι ιδιαίτερα έντεχνο και ηδύ και έχει προεκτάσεις σε δρόμους πλατύτερης εξωτερικής μουσικής αντίληψης. Όλα του τα έργα έχουν μεταφερθεί στη νέα γραφή.

Ιωάσαφ Κουκουζέλης ο νεότερος (18ος αι.). Άριστος μουσικός και Γραφέας της Βυζ. μουσικής. Μελοποίησε πολλούς ύμνους και αντέγραψε την παλαιά Παπαδική σε ογκωδέστατο τόμο με πλούσια ύλη.

Νικόδημος ο Αγιορείτης (18ος αι.). Καταγόταν από τη Νάξο. Μελέτησε όλες τις βιβλιοθήκες του Αγίου Όρους και διέπρεψε ως άριστος υμνογράφος. Καλλώπισε τους ύμνους του Επιταφίου και του Πάσχα, μελοποίησε και διόρθωσε πολλούς κανόνες και συνέγραψε πλήθος ιερών ακολουθιών.

Στην ίδια περίοδο ζουν και οι εξής:

Αρσένιος, Επίσκοπος Κυδωνίας Κρήτης. **Αντώνιος**, Οικονόμος της Μ. Εκκλησίας, **Αθανάσιος ο Ε'**, Οικουμενικός Πατριάρχης, μαθητής του Μπαλασίου. **Παύλος Ιερέας ο Σκοπελίτης**, μαθητής του Κοσμά του Μακεδόνα, **Δημήτριος Μυτιληναίος**, μαθητής του Μπερεκέτη, **Ιωακείμ Βιζύης**, μαθητής του Μπαλασίου.

Κύριλλος Αρχιεπίσκοπος Τήνου (18ος αι.). Διακεκριμένος μουσικός, συνέψαλλε στον Πατριαρχικό Ναό με το Δανιήλ τον Πρωτοψάλτη. Μαθη-

34. Όλοι οι Πρωτοψάλτες και Λαμπαδαριοί της Μ. του Χ. Εκκλησίας δεν συμπεριλαμβάνονται στη χρονολογική αυτή σειρά, αλλά βιογραφούνται στη συνέχεια σε ιδιαίτερη σειρά στο ΚΕΦ Β4.

τής του Παν. Χαλάτσογλου, μελοποίησε πολλούς ύμνους και συνέγραψε θεωρητικό για τη Βυζ. μουσική.

Σεραφείμ Ιερομόναχος Λαυριώτης (β' μισό 18ου αι.). Γραφέας ογκωδών όσο και σπουδαίων κωδίκων. Υπήρξε Εκκλησιάρχης και Προηγούμενος της Μεγίστης Λαύρας, δάσκαλος δε πολλών Αγιορειτών μουσικών.



Ιωάννης Δαμασκηνός, Ιωάννης Κουκουζέλης
Μπαλάσιος Ιερέυς, Γερμανός Νέων Πατρών

Γεώργιος ο Κρης (τέλος του 18ου αι. - αρχές 19ου αι.). Ονομαστός μουσικός και άριστος μελοποιός. Θεωρείται ο πρόδρομος της σημειογραφίας της Βυζ. μουσικής που εισήγαγαν οι τρεις δάσκαλοι. Μαθητής του **Μελετίου Σιναΐτη του Κρητός** (1770)³⁵ και του Ιακώβου Πρωτοψάλτη, αναδείχτηκε ανώτερος των δασκάλων του στο να γράφει με αναλυτική μέθοδο. Υπήρξε εξηγητής παλαιών μελών και συνεχιστής του έργου του Πέτρου του Βυζαντίου.

35. Ο Μελέτιος Σιναΐτης μελοποίησε πολυελέους, δοξολογίες, μαθήματα όρθρου αργά, καλοφωνικούς ειρμούς και πολλά μαθήματα του Μαθηματαρίου και Κρατηματαρίου.

Από τη γραφή του Γ. Κρητός μορφώθηκε από τους τρεις Διδασκάλους η σημερινή σημειογραφία της Βυζ. μουσικής. Δίδαξε τη Β.Μ. και ανέδειξε πολλούς μαθητές περίφημους πρωτοψάλτες και μουσικοδιδασκάλους (Χουρμούζιο, Γρηγόριο Πρωτοψάλτη, Πέτρο Εφέσιο, Κων/νο Πρωτοψάλτη, Θεόδωρο Φωκαέα κ.ά.). Από το μέγα πλήθος των ύμνων που μελοποίησε, ξεχωρίζουν αυτοί που ψάλλουμε σήμερα, όπως ο πολυέλεος «*Λόγον Αγαθόν...*» σε ήχο Βαρύ, το «*Δύναμις*» του Τρισαγίου ύμνου, το σύντομο «*Μακάριος Ανήρ...*», ο Καλοφωνικός Ειρμός «*Την Δέησίν μου...*» σε ήσο πλ. του Δ' με εκτεταμένο κράτημα, το «*Ροήν μου των δακρύων...*» κ.ά.

Παλέρμιος ή Παλλιέρμιος Αγάπιος ο Χίος (μέσα 18ου αι. - 1815). Ιερωμένος, ευρυμαθέστατος μουσικός, «*αρκετά πεπαιδευμένος περί την Βυζαντινήν και Ευρωπαϊκήν μουσικήν*», όπως γράφει ο Χρύσανθος εκ Μαδύτου. Στη Βιέννη, όπου έζησε, έκανε (γύρω στο 1802) τις πρώτες απόπειρες για πολυφωνική απόδοση των Βυζαντινών μελών. Ήδη όμως από το 1797 είχε προτείνει «*ίδιον*» μουσικό σύστημα γραφής της Βυζ. μουσικής (Παλλιέρμιο σύστημα), το οποίο είχε απορριφθεί, καθ' όσον υστερούσε στο βασικό στοιχείο της σύνδεσης με την παράδοση. Για ένα διάστημα προσπάθησε να διδάξει Β.Μ. με το σύστημά του στην Πατριαρχική Σχολή Κων/πόλεως, αλλά απέτυχε.

-- Οι αρχές του 19ου αιώνα αποτελούν σταθμό και ορόσημο στην ιστορία της Βυζ. μουσικής. Την εποχή αυτή συναντήθηκαν και συνεργάστηκαν τρεις επιφανείς δάσκαλοι της Βυζ. μουσικής, ο Γρηγόριος, Λαμπαδάριος, τότε και έπειτα Πρωτοψάλτης της Μ. του Χ. Εκκλησίας, ο Χουρμούζιος, Χαρτοφύλακας της Μ. του Χ. Εκκλησίας, και ο Χρύσανθος από τη Μάδυτο, Αρχιμανδρίτης τότε και αργότερα Μητροπολίτης Δυραχίου. Οι τρεις αυτοί δάσκαλοι πρότειναν το 1814 νέα απλουστευμένη γραφή της Β.Μ., η οποία μετά την αποδοχή της από την Εκκλησία, έγινε πραγματικότητα και αποτελεί σήμερα την σημειογραφία της Βυζ. μουσικής.

Η νέα γραφή αναγνωρίστηκε ως «*εφεύρεση*» και χαρακτηρίστηκε ως «*Εθνική ενεργεσία*». Δικαίως οι τρεις αυτοί μεγάλοι δάσκαλοι θεωρούνται «*Ενεργείται του Έθνους*» και ασφαλώς είναι άξιοι «*Εθνικής ευγνωμοσύνης*».

Γρηγόριος ο Πρωτοψάλτης ο Λευΐτης (1777-1821)³⁶. Γεννήθηκε στην Κων/πολη το 1777 και μάλιστα, όπως λέγεται, την ημέρα που πέθανε ο Πέτρος ο Πελοποννήσιος. Έμαθε τα πρώτα γράμματα και μουσική στην Αρμένικη Εκκλησία και αργότερα στο Σιναΐτικο μετόχι του Βαλατά κοντά στον Κρητικό ηγούμενο Ιερεμία. Τέλος υπήρξε μαθητής του Ιακώβου Πρωτοψάλτη, του Γεωργίου του Κρητός και Πέτρου Πρωτοψάλτη του Βυζαντίου και αναδείχθηκε ένας από τους πιο φημισμένους μουσικούς της εποχής του.

36. Κατ' εξαίρεση αναγράφεται εδώ ο Πρωτοψάλτης Γρηγόριος για να τονισθεί το μεγάλο έργο που επέτελεσε μαζί με τους δύο συνεργάτες του, το Χουρμούζιο και τον Χρύσανθο, με την εφεύρεση της νέας γραφής, για την οποία αξιοχρέως θεωρούνται άξιοι πάσης τιμής. Πάντως θα αναφερθεί και στην οικεία σειρά των Λαμπαδαρίων και Πρωτοψαλτών της Μ. του Χ. Εκκλησίας (ΚΕΦ. Β4).

Ήταν ένας από τους τρεις συντελεστές της νέας γραφής³⁷ και μετέφερε πάρα πολλά έργα από την παλαιά στη νέα μέθοδο, όπως όλα σχεδόν τα έργα του Πέτρου Πελοποννησίου, του Πέτρου Μπερεκέτη και άλλων.

Ως μελοποιός δημιούργησε ογκωδέστατο έργο. Συνέθεσε Χερουβικά, κοινωνικά, πολυελέους, δοξολογίες κ.ά. Γνωστά είναι τα δύο πεντάτομα έργα του, το αργό Στιχηράριο και η Παπαδική με 1282 σελίδες. Καλλιφωνάτος και άριστος ερμηνευτής της Ψαλτικής τέχνης, ήταν γνώστης και της Εξωτερικής μουσικής, την οποία διδάχτηκε από τον περίφημο Χανεντέ Ντετέ Ισμαηλάκη.

Ως θεωρητικός μουσικός, συστηματοποίησε τον προσδιορισμό των κλιμάκων, των οποίων έγραψε τις ερμηνείες σε ιδιαίτερο βιβλίο, στο οποίο πραγματεύεται συνοπτικά και περί των φθορών των τριών γενών και περί των σημείων της ύφεσης και δίεσης.

Δίδαξε στην Γ' Πατριαρχική Σχολή το πρακτικό μέρος της νέας μεθόδου της μουσικής και στο τέλος του σύντομου βίου του (πέθανε 45 ετών) διέπρεψε και ως Πρωτοψάλτης της Μ. του Χ. Εκκλησίας.

Γεώργιου Χουρμούζιου ο Χαρτοφύλακας (1840). Ο Γεώργιου Χουρμούζιος, Χαρτοφύλακας της Μ. του Χ. Εκκλησίας, από το 1819 είναι ο σημαντικότερος εξηγητής της νέας μεθόδου. Γεννήθηκε στη Χάλκη της Προποντίδας και είχε δασκάλους τον Ιάκωβο Πρωτοψάλτη και Γεώργιο τον Κρήτα. Το συγγραφικό του έργο είναι τεράστιο τόσο το ερμηνευτικό όσο και το μελοποιητικό. Εργάστηκε επί 18 συνολικά έτη και ερμήνευσε όλα τα μουσουργήματα από Ι. Δαμασκηνού μέχρι Μανουήλ Πρωτοψάλτη σε 70 τόμους περίπου. Έγραψε εγχειρίδιο εισαγωγής στο πρακτικό μέρος της μουσικής, ένα θεωρητικό και ένα ογκώδες σημειωματάριο που περιείχε κατ' εκλογήν τα άριστα μελωδήματα του αρχαίου και του νέου μουσικού συστήματος. Στα 1824 εξέδωσε στην Κων/πολη την «*Ανθολογία της μουσικής*» και με δαπάνη του ίδιου τυπογράφου επιμελήθηκε το «*Ειρμολόγιον καταβασιών*» Πέτρου του Πελοποννησίου και το «*Σύντομον Ειρμολόγιον*» Πέτρου Πρωτοψάλτου του Βυζαντίου (1825). Και τα τρία βιβλία τα τύπωσε με τη νέα γραφή και με την προσθήκη διαφόρων ασκήσεων. Ερμήνευσε επίσης και εξέδωσε σε 2η έκδοση το Αναστασιματάριο του Π. Πελοποννησίου, δίτομο δοξαστάριο και τη συλλογή του Μανουήλ Πρωτοψάλτη.

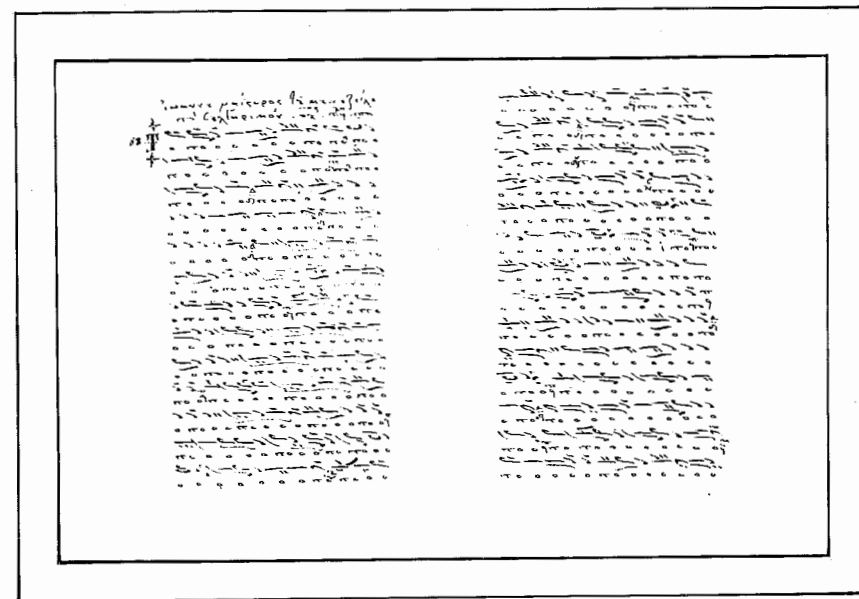
Ως μελοποιός μελοποίησε πολλά μαθήματα όπως τα: «*Κύριε η εν πολλαίς αμαρτίαις*», «*Είδομεν το φως*», «*Ρόδον το αμάραντον*», «*Μακάριος Ανήρ*», Δοξολογίες, ανοιξαντάρια κ.ά. πολλά. Επίσης έκανε και διορθώσεις σε συλλογή τραγουδιών εξωτερικής μουσικής («*Εντέρπη*» με αραβοτουρκικά τραγούδια).

Το μεγαλύτερο μέρος από το έργο του αγοράστηκε το 1838 από τον Πατριάρχη Ιεροσολύμων και σώζεται μέχρι σήμερα στη βιβλιοθήκη του Πανα-

37. Θεωρείται ως ο κατ' εξοχήν εφευρέτης και εισηγητής της Νέας Γραφής.

γίου Τάφου. Υπήρξε πρότυπο φιλοπονίας, αφού εργαζόταν συνεχώς κάτω από άθλιες οικονομικές συνθήκες.

Για πολλά χρόνια υπήρξε πρωτοψάλτης σε διάφορες Εκκλησίες και επί έξι χρόνια δίδαξε στη Γ' Πατριαρχική Μουσική Σχολή. Πέθανε στη Χάλκη το 1840 πάμπτωχος.



Κρατηματάριο του Χουρμούζιου Χαρτοφύλακα (1817)
«*Ιωάννου μαΐστορος του κουκουζέλη το βουλγαρικό*»

Χρυσάνθος Μητροπολίτης Δυραχίου (1843). Καταγόταν από τη Μάδυτο. Άνδρας με πλατιά μόρφωση, γνώριζε τέλεια, εκτός από την Ελληνική γλώσσα, και τη Λατινική, Γαλλική, Τούρκικη και Αραβική. Υπήρξε μαθητής του Πέτρου Πρωτοψάλτη του Βυζαντίου και ανεδείχθη σπουδαίος μουσικολόγος. Γνώριζε και Ευρωπαϊκή και Αραβοπερσική μουσική, ενώ ήταν δεινός εκτελεστής του Φλάουτου και του Αραβοπέρσικου νεϊ. Μελέτησε πληθώρα χειρογράφων Βυζαντινής μουσικής και υπήρξε ο βασικότερος συντελεστής της βαθιάς τομής που συντελέστηκε στη Βυζαντινή μουσική με τη νέα απλουστευμένη μέθοδο μουσικής γραφής.

Τη νέα μέθοδο πολέμησαν οι δάσκαλοι της παλαιάς μεθόδου και με διαβολές στο Πατριαρχείο, κατάφεραν να πείσουν την Ι. Σύνοδο ότι η μέθοδος του Χρυσάνθου δεν ήταν η πρέπει, εξωρίστηκε στην Πατρίδα του τη Μάδυτο, όπου συνέχισε να διδάσκει τη νέα μέθοδο σε πολλούς μαθητές.

Έπειτα από ένα τυχαίο περιστατικό, όπου ο Μητροπολίτης Ηρακλείας Μελέτιος άκουσε τυχαία νεαρούς οικοδόμους από τη Μάδυτο, μαθητές του

Χρυσάνθου, να ψάλλουν με ευχέρεια δύσκολα μαθήματα Βυζ. Μουσικής και κατάλαβε τη μεγάλη αποτελεσματικότητα της νέας μεθόδου, ανακλήθηκε στην Κων/πολη με εισήγηση στη Σύνοδο του Μητροπολίτη Ηρακλείας. Διορίστηκε με τους συνεργάτες του, Γρηγόριο και Χουρμούζιο, στην Πατριαρχική Μουσική Σχολή, όπου δίδαξε το θεωρητικό μέρος της νέας μεθόδου επί έξι χρόνια (1815-1821) και σαν ανταμοιβή η Ι. Σύνοδος τον προήγαγε σε Μητροπολίτη Δυραχίου.

Έγραψε πολλά έργα και είχε τη θαυμαστή ευχέρεια να μεταφέρει έργα Βυζαντινής μουσικής στην Ευρωπαϊκή και αντίστροφα. Όλο το ογκώδες σε χειρόγραφο έργο του, δυστυχώς, καταστράφηκε από πυρκαϊά. Ευτύχησε όμως να δει τυπωμένα δύο έργα του. Το ένα είναι το: «Εισαγωγή εις το Θεωρητικόν και Πρακτικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής», και το άλλο είναι το ονομαστό «Θεωρητικόν Μέγα της Εκκλησιαστικής Μουσικής». Το πρώτο τυπώθηκε στο Παρίσι το 1821 και το δεύτερο στην Τεργέστη το 1832 από το μαθητή του Παναγιώτη Πελοπίδα από την Πάτρα (1834)³⁸.

Ο Χρυσάνθος από το Δυράχιο μετέβη στη Σμύρνη και έπειτα στην Προύσα, όπου και πέθανε το 1843.

Πέτρος ο Εφέσιος (Μανουήλ) (1840). Έξοχος λόγιος και μουσικοδιδάσκαλος. Είναι από τους πρώτους δασκάλους της παλαιάς μεθόδου που αντιλήφθηκε τη μεγάλη αξία της επαναστατικής μεθόδου των τριών διδασκάλων. Γνώστης και της Ευρωπαϊκής μουσικής ο Πέτρος ο Εφέσιος έμαθε γρήγορα και τη νέα μέθοδο, την οποία δίδαξε στο Ηγεμονικό μουσικό Σχολείο του Βουκουρεστίου. Είναι ο πρώτος ο οποίος κατόρθωσε να εκδόσει για πρώτη φορά βιβλίο τυπωμένο με χαρακτηριστές Βυζ. μουσικής της νέας γραφής. Πράγματι εξέδωσε το 1820 στο νεοσύστατο τυπογραφείο του Βουκουρεστίου το «*Νέον Αναστασιματάριον, μεταφρασθέν κατά την νεοφανή μέθοδον της μουσικής*» του Πέτρου Πελοποννησίου συμπληρωμένο από τους τρεις διδασκάλους με τα Απολυτικά, καθίσματα, αναβαθμούς, εξαποστειλάρια κ.ά. που δεν είχε τονίσει ο Π. Πελοποννήσιος. Εξέδωσε επίσης το «*Σύντομον Δοξαστάριον*» του Π. Πελοποννησίου καθώς και το «*Τριώδιον*».

Ως μελοποιός μελοποίησε πολλά μαθήματα, από τα οποία τα πλέον γνωστά είναι το «*Άγιος ο Θεός*» σε ήχο Πρώτο, το «*Δύναμις*» του Τρισαγίου σε ήχο Βαρύ που επεξεργάστηκε αργότερα ο Ν. Καμαράδος και το μετέγραψε σε ήχο Β' και φέρει σήμερα σε πολλές εκδόσεις το όνομά του κ.ά.

Απόστολος Κώνστας (ή Κωνστάλας) ο Χίος (1790-1840). Αναφέρεται από ορισμένους και ως Κρουστάλας. Περίφημος θεωρητικός μουσικός, μαθητής του Πέτρου Πρωτοψάλτη του Βυζαντίου και Γεωργίου του Κρητός. Ασχολήθηκε με την εξήγηση της παλαιάς σημειογραφίας της Βυζ. Μουσικής, και έγραψε ένα μεγάλο Θεωρητικό επεξηγώντας λεπτομερώς τη σημα-

38. Πανομοιότυπη φωτοτυπική έκδοση του «Θεωρητικού» του Χρυσάνθου έγινε στην Αθήνα το 1977 από τον εκδοτικό οίκο «Κουλτούρα».

σία και την ποιοτική και ποσοτική αξία όλων των δημαδόφωνων της παλαιάς σημειογραφίας. Παρά ταύτα αγνοήθηκε, για ανεξήγητους λόγους, από τους τρεις διδασκάλους μεταρρυθμιστές και εφευρέτες της νέας γραφής αλλά και από την Εκκλησία.

Δεινότερος γραφέας, αντέγραψε πολλές «*Ανθολογίες*» καθώς και το «*Θεωρητικό*» του πολλές φορές για βιοποριστικούς λόγους.

Αθανάσιος Χριστόπουλος (1770-1847). Άριστος μουσικός από την Κατορία. Υπήρξε μαθητής των τριών διδασκάλων και έγινε δάσκαλος και σύμβουλος διαφόρων ηγεμόνων της Βλαχίας.

Γρηγόριος ο Χίος (1780-1850). Ιεροδιάκονος, βαθύς γνώστης της παλαιάς και νέας μεθόδου Β.Μ., την οποία διδάχτηκε από τους τρεις διδασκάλους. Υπήρξε δάσκαλος, μαζί με τον Πέτρο τον Εφέσιο, στο Ηγεμονικό μουσικό Σχολείο του Βουκουρεστίου, και τον βοήθησε στις πρώτες εκδόσεις των μουσικών βιβλίων. Από το 1816 έψαλλε για πολλά χρόνια στον Μητροπολιτικό Ναό του Ιασίου στην Κων/πολη και δίδαξε στη μουσική Σχολή που ιδρύθηκε εκεί.

Βασίλειος Στεφανίδης (18ος αι.). Ιατροφιλόσοφος και άριστος μουσικός, ένθερμος υποστηρικτής της παράδοσης. Γεννήθηκε στο Νεοχώρι του Βοσπόρου, διδάχτηκε τη μουσική από επιφανείς μουσικούς, αλλά υπήρξε μαθητής και των τριών διδασκάλων. Υποστήριξε με πίστη και προσήλωση την παλαιά παρασημαντική της Β.Μ. Έγραψε «*Θεωρητικό*» της μουσικής στη Λατινική γλώσσα, το οποίο εξέδωσε το 1791 στη Φλωρεντία με τον τίτλο «*Αρμονικά*». Το ίδιο Θεωρητικό στην Ελληνική γλώσσα δημοσιεύτηκε σε περιοδικό του Μουσικού Συλλόγου Κων/πόλεως με τίτλο «*Σχεδιάσμα περί Μουσικής ιδιαίτερον Εκκλησιαστικής εν έτει 1819*», από χειρόγραφο που κατείχε ο Πρωτοψάλτης της Μ. του Χ. Εκκλησίας Γεώργιος Βιολάκης.

Αθανάσιος Ιεράρχης Σελευκείας (1850). Λόγιος μουσικός. Ερμήνευσε το Αργό και σύντομο Ειρμολόγιο των Καταβασιών του Πέτρου Πελοποννησίου. Υπήρξε δάσκαλος του Κυριακού Φιλοξένη.

Ζαχαρίας Βάρνης (1850). Μητροπολίτης, ο οποίος μετα. το 1828 εμόνασε στο Άγιον Όρος. Μελοποίησε Κοινωνικά των Κυριακών συντομότερα των του Δανιήλ Πρωτοψάλτη, έντεχνα χωρίς κρατήματα, τα οποία έστειλε στον Ιωάννη, τότε Λαμπαδάριο και έπειτα Πρωτοψάλτη, για να τα δημοσιεύσει. Φαίνεται ότι ο Ιωάννης τα καλλώπισε και τα δημοσίευσε ως δικά του έργα στη μονότομη μουσική του Ανθολογία. (Μαρτυρία Γ. Παπαδοπούλου Μ. Πρωτέκδικου Μ.Χ.Ε.).

Θεόδωρος Παπαπαράσχου Φωκαεύς (1790-1851). Ο περίφημος αυτός μουσικοδιδάσκαλος, πρωτοψάλτης και εκδότης μουσικών βιβλίων υπήρξε μαθητής του Γεωργίου του Κρητός (Μαγνησία) και των τριών διδασκάλων (Κων/πολη), ιδιαίτερα δε του Γρηγορίου στο σπίτι του οποίου διέμενε από το 1816. Τα πρώτα μαθήματα, όμως, στη Β.Μ., κυρίως με την παλαιά μέθοδο, έλαβε από τον αδελφό του Αθανάσιο που ήταν Πρωτοψάλτης Σμύρνης.



Ο ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΦΩΚΑΕΑΣ
(ΠΑΠΑΠΑΡΑΣΧΟΥ)

Σε νεαρή ηλικία έχασε το φως του επί 9 χρόνια, το οποίο επανέυρε στη Σμύρνη. Υπήρξε μέγας διδάσκαλος, δίδασκε τη Βυζ. μουσική επί 36 συνεχή χρόνια και είχε πάνω από 500 μαθητές. Ήταν γιος του Ιερέως Παράσχου γι' αυτό και το επώνυμό του Παπαπαράσχου.

Ήσπασε επί 30 χρόνια ως Λαμπαδάριος του Χουρμουζίου και ως Πρωτοψάλτης, λίγα χρόνια, με Λαμπαδάριο το Σταυράκη Γρηγοριάδη, τον μετέπειτα Άρχοντα Πρωτοψάλτη.

Ως μελοποιός μελοποίησε πολλά μαθήματα, τα οποία συμπεριέλαβε στις «Ανθολογίες» του και τις πάμπολλες εκδόσεις του. Εξέδωσε το «Αναστασιατάριο» του Π. Πε-

λοποννησίου, το «Ειρμολόγιο» του Π. Μπερεκέτου, τις περιφημες «Ανθολογίες» του, την «Πανδώραν» και την «Ευτέρπην»³⁹, τη «Μουσική Μέλισσα», την «Κριπίδα» κ.ά. με μαθήματα που έγιναν «κλασσικά» και ιδιαίτερα προσφιλή και γι' αυτό ψάλλονται σήμερα από πολλούς ψάλτες.

Ο Θ. Φωκαέας πέθανε σε ηλικία 61 ετών, έπειτα από δωδεκαήμερη ασθένεια, χωρίς να παύσει μέχρι την τελευταία ώρα να διδάσκει τη Β.Μ., να μελουργεί και να πλουτίζει τις μουσικές βιβλιοθήκες με πολύτιμες μουσικές εκδόσεις.

Ο γιος του και μαθητής του Κων/νος Φωκαεύς, καλλιφώνος και αυτός διέπρεψε ως Πρωτοψάλτης και μουσικοδιδάσκαλος στην Κων/πολη.

39. Την «Ευτέρπην» έγραψε μαζί με τον Σταυράκη Χανεντέ* ο οποίος ήταν «ειδήμων» των Τουρκοαραβοπερσικών τραγουδιών. Ο Σταυράκης τραγουδούσε, ενώ έγραφε και καλώπιζε ο Φωκαέας. Εικάζεται ότι τα τραγούδια που τραγουδούσε ο Σταυράκης ήταν του περίφημου Χανεντέ Ζαχαρία, σύγχρονου και φίλου του Δανιήλ Πρωτοψάλτη.*(βλ. Β τομ. σελ. 365)

Γεώργιος Λέσβιος (πρώτο μισό 19ου αι.). Ονομαστός θεωρητικός και βαθύς γνώστης της μουσικής. Καταγόταν από την Αγιάσο της Λέσβου και πήρε τα πρώτα μαθήματα της μουσικής από το θείο του Πρωτοψάλτη της Λέσβου Καλλίνικο, ενώ αργότερα μαθήτευσε και στο Γεώργιο τον Κρήτα. Με πρόθεση την ευκολότερη ανάγνωση και διάδοση της Βυζ. Μουσικής, παρουσίασε το 1827 νέα μέθοδο μουσικής γραφής, απλούστερη, η οποία έγινε γνωστή ως «Λέσβιο σύστημα». Για τη διδασκαλία της γραφής του εξέδωσε το 1840 νέο Θεωρητικό. Ο Λέσβιος αύξησε τους ήχους από 8 σε 13, προσθέσας ως έννατο ήχο τον «λέγετο», ως δέκατο τον «τετράφωνο βαρύ», ως ενδέκατο τον «πρώτο τετράφωνο», ως δωδέκατο τον «Βαρύ εναρμόνιο», και ως δέκατο τρίτο το Αραβοπερσικό μακάμι «Μουσταάρ» (♯).

Ενώ το σύστημα αυτό είχε βρει μεγάλη αποδοχή και είχε μάλιστα αποσπάσει και ευνοϊκό Κυβερνητικό διάταγμα (Ι. Καποδίστριας), το 1848 αποδοκιμάστηκε από την Μ. Εκκλησία με Πατριαρχική εγκύκλιο, η οποία αυστηρά απαγόρευσε τη χρήση του. Σ' αυτό συνετέλεσε και η σφοδρή πολεμική εναντίον του συστήματος αυτού από τον Πρωτοψάλτη της Αθήνας Ζαφειρίο Ζαφειρόπουλο, τον Κων/νο τον Πρωτοψάλτη και το Θεόδωρο Φωκαέα στην Κων/πολη. Πολλοί αποδίδουν την πολεμική αυτή εναντίον του Λεσβίου Συστήματος σε οικονομικά και εμπορικά κίνητρα (έκδοση και εμπορία βιβλίων με τη σημειογραφία των τριών διδασκάλων) και λιγότερο σε μουσικολογικά.

Ο Μουσικοδιδάσκαλος και Πρωτοψάλτης Θεοδόσιος Γεωργιάδης (1962) γράφει στο βιβλίο του «Β. Μουσικός Πλούτος» ότι τό Λέσβιο σύστημα ήταν τόσο εύκολο ώστε το 1902, κινούμενος από περιέργεια, κατέφυγε στο Λόγιο και Μουσικό Νικόλαο Παγανά, Γραμματέα τότε του Πατριαρχείου, ο οποίος γνώριζε το Λέσβιο σύστημα και κατάφερε να διαβάσει τη γραφή αυτή μέσα σε ένα μήνα! Τελικά το Λέσβιο σύστημα πέρασε σε αφάνεια. (βλ. και Γ' τομ. σελ. 47).

Αντώνιος Σιγάλας (1804 - τέλη 19ου αι.). Εξάιρετος μουσικός και δεινός μελοποιός. Καταγόταν από τη νήσο Θήρα και ζούσε κατά το έτος 1890 σε ηλικία 86 ετών. Για τον Αντώνιο Σιγάλα, ο μουσικοδιδάσκαλος και Πρωτοψάλτης Θ. Γεωργιάδης γράφει («Β. Μουσικός Πλούτος») «... Τα μουσουργήματα του Σιγάλα και τα δημοσιευθέντα αυτού περί της μουσικής ημών και εναντίον των τατραφωνιστών εν Ελλάδι είναι τόσα πολλά, ώστε αδυνατούμε να τα περιγράψωμεν ένεκεν ελλείψεως χώρου εν τω παρόντι βιβλίω». Γράφει επίσης ότι «... Το 1830 ο Σιγάλας μελοποίησας «Ανοιξαντάρια» εις ήχον πλ. Δ' απέστειλε το 1833 εξ Ελλάδος εις τον Θεόδωρον Φωκαέα ενταύθα, όστις και τα δημοσίευσεν εις την εκδοθείσαν υπ' αυτού «Μέλισσαν» το 1847, αλλά παρέλειπεν ούτος να σημειώσει και το όνομα του μελοποιού των εν λόγω «Ανοιξανταρίων», τα οποία ψάλλονται πάντοτε υφ' όλων των ιεροψαλτών εις κάθε πανηγυρικών εσπερινόν...» τούτο ακριβώς ισχυρίζεται και ο Μέγας Πρωτέδικος της Μ.Χ.Ε. Γεώργ. Παπαδόπουλος (Ιστορική Επισκόπησις της Β.Ε. Μουσικής -

1904). Κατά τον Αχιλλέα Ξανθούλη, όμως, Γιατρό - μουσικοδίδης, τα γνωστά Ανοιξαντάρια του Θ. Φωκαέα είναι διασκευή άλλων συντομοτέρων του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακα (μάλιστα οι, Νικόλαος Σμύρνης, Κ. Χριστόπουλος και Ι.Θ. Σακελλαρίδης τα ονομάζουν Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος). Ο ισχυρισμός, ότι είναι του Σιγάλα, δεν ευσταθεί, γιατί τα ανοιξαντάρια του Σιγάλα βρέθηκαν σε χειρόγραφα και είναι διαφορετικά από του Θ. Φωκαέα (υπάρχουν στην ιδιωτική βιβλιοθήκη του αιμνήστου Καθηγητή και Λαμπαδαρίου του Ι. Μητροπολιτικού Ναού της Αθήνας, Ευάγγελου Τζελά).

Ο Σιγάλας μελοποίησε πολυάριθμους Εκκλ. ύμνους, τους οποίους συμπεριέλαβε σε σύνολο 14 τόμων μαζί με μαθήματα άλλων μελοποιών.

Γεώργιος Σίφνιος (19ος αι.). Πρωτοψάλτης Κων/πόλεως και εμβριθέστατος μουσικός. Έψαλλε επί πολλά χρόνια στον Ι. Ναό του Αγίου Ιωάννη Γαλατά (1843). Μελοποίησε πολλά μαθήματα κυρίως στο Παπαδικό είδος. Οκτάηχο μάθημά του επάνω στο Απολυτίκιο των Τριών Ιεραρχών με κρατήματα, έντεχνο και μελωδικό, δημοσίευσε ο Θ. Φωκαέας στην «Ανθολογία» του (1869). (βλ. και Β' τομ. σελ. 98 σημ. 1).

Πέτρος Συμεών Αγιοταφίτης (1861). Φημισμένος Πρωτοψάλτης του Ι. Ναού του Αγιοταφίτικου Μετοχίου στο Φανάρι. Μαθητής του Γ. Κρητός, Μανουήλ Πρωτοψάλτη και των τριών διδασκάλων. Φημιζόταν για την ικανότητά του να ψάλλει από μνήμης όλα τα μαθήματα των παλαιών διδασκάλων, για το κατασκευτικό του ύφος και για τη μουσική καλλιγραφία του.

Όπως ο Πρωτοψάλτης Πέτρος Βυζάντιος ερμήνευσε όσα αρχαία μέλη δεν πρόλαβε να ερμηνεύσει ο δάσκαλός του Πέτρος Πελοποννήσιος, έτσι και ο Πέτρος Αγιοταφίτης ερμήνευσε όσα αρχαία δεν πρόλαβαν να ερμηνεύσουν οι τρεις διδάσκαλοι της νέας μεθόδου. Μελοποίησε ιδιόμελα και δοξαστικά όλου του χρόνου, κοντάκια, χερουβικά κ.ά. Δίδαξε τη Β.Μ. σε πολλούς μαθητές.

Γεώργιος Ρύσιος (1865). Ιερέυς, μαθητής του Πέτρου Αγιοταφίτη. Ασχολήθηκε πολύ με τη θεωρία της μουσικής. Μελοποίησε πολλούς ύμνους κυρίως του όρθρου και της Θ. Λειτουργίας, καθώς και πολυελέους και κοινωνικά. Πιθανόν τα μαθήματα που φέρονται ως συνθέσεις του Ρυσίου να ανήκουν στον Αντώνιο τον Λαμπαδάριο του οποίου κληρονόμησε τη βιβλιοθήκη. Έψαλλε και ιεράτευσε επί 40 χρόνια.

Ευτύχιος Γεωργίου ο Ουγουρλούς (1866). Ονομαστός Πρωτοψάλτης και άριστος μελοποιός. Τα μαθήματά του τα συμπεριέλαβε στις εκδόσεις του ο Θ. Φωκαέας. Υπήρξε μαθητής του Γ. Κρητός, Μανουήλ Πρωτοψάλτου και Γρηγορίου Πρωτοψάλτου. Γεννήθηκε στην Καισάρεια της Καπαδοκίας και ένεκα της μεγάλης του ευλάβειας έψαλλε στην Εκκλησία όλες τις ημέρες της Εβδομάδας. Στα τέλη του βίου του έγινε μοναχός στη Χίο σε μοναστήρι που αγόρασε ο ίδιος και εκεί έμεινε μέχρι το θάνατό του. Από τα

μαθήματά του ξεχωρίζουν οι οκτώ καλοφωνικοί ειρμοί πάνω στους οκτώ ήχους εκ των οποίων «πάνν έντεχνος» είναι ο του Βου ήχου «Ίνα τι με απώσω...».

Μελέτιος Σισανίου Μητροπολίτης (1864). Ιεράρχης λόγιος και εξαίρετος μουσικός. Σμυρναίος την καταγωγή υπήρξε και άριστος μελοποιός. Τα μαθήματά του, νεοφανή και ασυνήθη, περιέλαβε σε μουσική «Ανθολογία» και τα δημοσίευσε το 1864, έτος του θανάτου του ο Αβραάμ Θεοχαρίδης. Είχε μελωδική και εύστροφη φωνή.

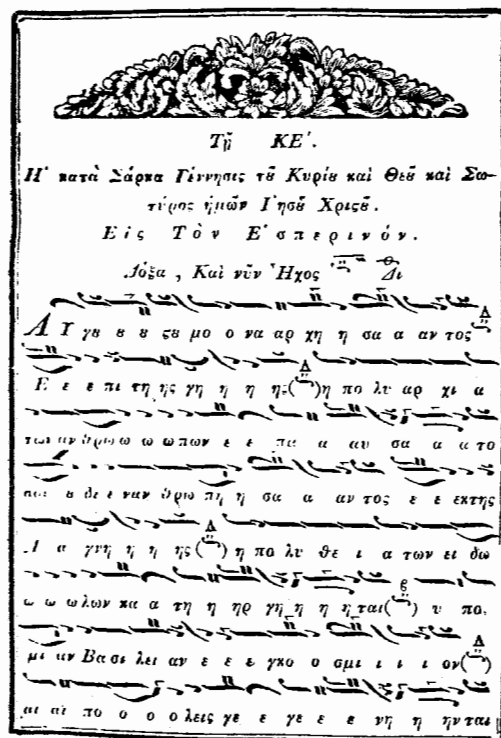
Παρθένιος Μικρόστομος (1804-1870). Ιεροδιάκονος, διαπρεπής μουσικός. Υπήρξε μαθητής του Γρηγορίου Πρωτοψάλτη, του Σταυράκη Γρηγοριάδη και του Χανεντέ Ντετέ Ισμαηλάκη. Γεννήθηκε στην Κων/πολη όπου και έψαλλε επί πολλά χρόνια. Μελοποίησε τα 11 Εωθινά σε αργό στιχηρικό είδος με χρονική διάρκεια μεταξύ των του Π. Πελοποννησίου και Ιακώβου Πρωτοψάλτου. Έγραψε επίσης με Βυζαντινή σημειογραφία πολλά Τούρκικα τραγούδια.

Σωτήριος Βλαχόπουλος (1870). Εγκρατής μουσικός και ηδυφωνότατος ψαλμωδός. Γεννήθηκε στα Τατάουλα της Κων/πολης και υπήρξε μαθητής του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακα. Δίδαξε τη Βυζ. μουσική στην Πατριαρχική Μουσική Σχολή (1868). Εξέδωσε συλλογή έντεχνων τραγουδιών Ελληνικών και Αραβοπερσικών με τον τίτλο «Αρμονία».

Ονούφριος ο Βυζάντιος (1807-1871). Ονομαστός ψάλτης και μελοποιός, διακρινόμενος για την γλυκύτητα της φωνής του και το πανηγυρικό του ύφος. Γεννήθηκε στο Μεγάλο Ρεύμα του Βοσπόρου και μαθήτευσε κοντά στους τρεις διδασκάλους και ιδιαίτερος στον Γρηγόριο, στο σπίτι του οποίου διέμενε. Για την εξωτερική μουσική μαθήτευσε στον Χανεντέ Ντετέ Ισμαηλάκη. Έψαλλε σε πολλές Εκκλησίες της Κων/πολης από το 1824 μέχρι την ημέρα του θανάτου του (10-2-1871). Μελοποίησε πολλά μαθήματα, μελωδικά και έντεχνα, μερικά από τα οποία εξεδόθησαν από τον Αλέξανδρο Βυζάντιο στο «Δωδεκαήμερό» του. Γνωστό είναι το αργοσύντομο «Κύριε Ελέησον» σε ήχο Γ' που ψάλλεται σε πανηγυρικούς Εσπερινούς. Κατά παράκληση του Θ. Φωκαέα, είχε την Επιστοσία της Δ' έκδοσης της Ανθολογίας του. Εργάστηκε στο Μουσικό Σύλλογο του Πέραν (1863) και δίδαξε στην Πατριαρχική Μουσική Σχολή (1868).

Πέτρος Γεωργίου Βυζάντιος (1875). Εξαίρετος Πρωτοψάλτης, μουσικός και μελοποιός. Υπήρξε μαθητής Γ. Κρητός, Μανουήλ Πρωτοψάλτη και των τριών διδασκάλων. Έψαλλε στην Κων/πολη, στην Ευαγγελίστρια Τήνου και σε Ναούς της Αθήνας. Το 1831, μετά το θάνατο του Αντωνίου Λαμπαδαρίου, αρνήθηκε πρόσκληση να καταλάβει τη θέση του Λαμπαδαρίου στον Πατριαρχικό Ναό της Κων/πόλεως.

Άνθιμος Διάτης ο Εφεσιομάγνης, Αρχιδιάκονος (1879). Ονομαστός Πρωτοψάλτης και μελοποιός. Υπήρξε μαθητής των τριών διδασκάλων και γνώριζε την παλαιά και νέα μέθοδο γραφής, όπως και την εξωτερική μουσι-



Σελίδα από το Σοξαστάριο του Πέτρου Λαμπαδαρίου, που τυπώθηκε στο Βουκουρέστι το 1820 από τον Πέτρο τον Εφέσιο

κή. Ήταν επίσης εξάιρετος ζωγράφος. Έψαλε στη Μαγνησία τη Εφέσου, την Αίγινα και από το 1832 στο Μεσολόγγι όπου διέπρεψε ως Πρωτοψάλτης και μουσικοδιδάσκαλος, μέχρι την ημέρα του θανάτου του (27-12-1879). Ήταν προικισμένος με σπάνια μελωδική και εύστροφη φωνή με ωραία απαγγελία και ψαλτικό ύφος. Όταν έψελνε, κινούσε μόνο τα χείλη.

Στις μελοποιήσεις του ακολούθησε πιστά τους κανόνες της μελοποιίας. Σήμερα ψάλλονται πολλά μαθήματα του Ανθίμου (Ἄξιον εστι, σύντομες δοξολογίες, το ωραιότατο «Επι σοι Χαίρει...» σε ήχο πλ. του Δ' κ.ά. πολλά).

Ως μουσικοδιδάσκαλος, δίδαξε τη μουσική σε πλήθος μαθητών που ανεδείχθησαν εξάιρετοι πρωτοψάλτες και μελοποιοί, όπως ο Κλεομένης Αθήνης (Ιδέ Β' τόμο) ο Ανδρέας Τσικνόπουλος δικηγόρος και μουσικοδιδάσκαλος, ο Κων/νος Καππές Πρωτοψάλτης Νεοχωρίου Μεσολογγίου και άλλοι πολλοί. Τη μουσική την δίδασκε σ' όλους ανεξαιρέτως δωρεάν.

Φραγκίσκος Λιμπρίτης (1795-1876). Κρητικός την καταγωγή, υπήρξε μαθητής του Γ. Κρητός και Γρηγορίου του Πρωτοψάλτη. Εξάιρετος μουσικός και μελοποιός, μελοποίησε πολλά μαθήματα τα οποία έμειναν ανέδוקτα. Έγραψε το ανέκδοτο επίσης αλλά μεγάλης αξίας έργο «Εισαγωγή εις το Θεωρητικόν και Πρακτικόν της Εκκλ. Μουσικής». Δίδαξε στη Μουσική Σχολή της Νέας Εφέσου καθώς και στη Σάμο.

Κυριακός Φιλοζένης (1880). Ιερέυς, Εφεσιομάγνης, λόγιος και εξάιρετος μουσικός ασχοληθείς με τη Θεωρία της μουσικής. Υπήρξε μαθητής πρώτον του Πάπου του Χατζή Παλή του Εφεσίου ικανοτάτου μουσικού, και έπειτα του Αθανασίου Ιεράρχη Σελευκείας, του οποίου κληρονόμησε τα μουσικά χειρόγραφα. Το 1859 εξέδωσε αξιόλογο Θεωρητικό της Β. μουσικής με βάση το Θεωρητικό Μέγα του Χρυσάνθου. Αξιόλογο, επίσης, έργο είναι και το λεξικό της Ελληνικής Εκκλησιαστικής Μουσικής που εξέδωσε, δυστυχώς ημιτελές, μέχρι το γράμμα Μ.

Στέφανος Μωυσιάδης (επωνομαζόμενος Κούτρας) (1802-1881). Μαθητής Πέτρου του Αγιοταφίτη και φανατικός πολέμιος του Λεσβίου συστήματος. Έγραψε πολλές διατριβές πάνω στις διαφορές μεταξύ Βυζαντινής και Ευρωπαϊκής μουσικής που δημοσιεύτηκαν σε Εφημερίδες της Κων/πολης, Σμύρνης και Τεργέστης. Επί 20ετία εργάστηκε να διορθώσει τις ελλείψεις του Μεγάλου Θεωρητικού του Χρυσάνθου και συνέγραψε το έργο «Θρίαμβος της Μουσικής». Ιδρυτικό μέλος του Μουσικού Συλλόγου Κων/πόλεως (1863), δίδαξε και στην Πατριαρχική Μουσική Σχολή (1868) και είχε πολλούς μαθητές.

Μελοποίησε επίσης πολλά μαθήματα, μερικά από τα οποία συμπεριέλαβε στο «Μουσικό Θησαυρό» ο Μοναχός Νεκτάριος Κανάρος (1931).

Γεράσιμος Κανελλίδης (1835-1881). Ονομαστός Πρωτοψάλτης για τη μουσική του ιδιοφυΐα και την άφθαστη καλλιφωνία του. Υπήρξε πρωτοψάλτης στη Βλαχία, την Κων/πολη και τη Σμύρνη. Ήταν μαθητής του Πρωτοψάλτη Θεοδώρου Συμεών του Κοντού που ήταν αδελφός του Πέτρου Αγιοταφίτη και ο οποίος δίδασκε και την εξωτερική μουσική και είχε μελοποιήσει πολλούς καλοφωνικούς Ειρμούς και Σχολικά άσματα. Ο Κανελλίδης ήταν δεινός μελοποιός και τα μαθήματά του κυκλοφορούν κυρίως σε χειρόγραφα, εκτός απ' όσα συμπεριέλαβε στο «Μουσικόν Απάνθισμα» ο Δ. Κυφιώτης. Τα μαθήματα αυτά τονίστηκαν από τον Κυφιώτη κατ' απαγγελία του Γεωργ. Παπαδοπούλου του Μ. Πρωτέκδικου της Μ.Χ.Ε. που υπήρξε μαθητής του Κανελλίδη. Μερικά απ' αυτά μεταφέρθηκαν και στις σύγχρονες εκδόσεις.

Παναγιώτης Κουπιτώρης (1881). Ευρυμαθής λόγιος και κράτιστος μουσικολόγος. Ένθερμος λάτρης και υποστηρικτής της Β. μουσικής, έχει στο ενεργητικό του πλούσια και έντονη δράση στην Αθήνα για την περιφρούρηση της Β.Μ. και εναντίον της Πολυφωνικής Δυτικής μουσικής. Εξεπρόνησε

πολλές διατριβές και δημοσίευσε πολλές μελέτες και μεταφράσεις ξένων πραγματειών περί μουσικής. Πέθανε στην Υπάτη.

Κωνσταντίνος Σαββόπουλος (1882). Δομέστικος (Α') της Μ.Χ. Εκκλησίας με Πρωτοψάλτη τον Γ. Ραιδεστηνό. Λόγιος μουσικός και εξαιρετος μελοποιός. Το 1881 εξέδωσε τον «*Κανόνα της Μ. Πέμπτης*» με το «*Κύριε η εν πολλαίς αμαρτίαις*» και το «*Ανοιξω το στόμα μου*». Δίδασκε τη μουσική σε πολλούς μαθητές.

Νικόλαος Ιωαννίδης (1839-1883). Καλλίφωνος Πρωτοψάλτης και εμβριθής μουσικός, από το Νεοχώριο Βοσπόρου. Μαθήτευσε στον Ιωάννη Πρωτοψάλτη και εξέδωσε το «*Ασματολόγιο*» για μαθητές. Μελοποίησε πολλά μαθήματα που έμειναν ανέκδοτα. Είναι συνιδρυτής του Μουσικού Συλλόγου Κων/πόλεως. Μέλος της επιτροπής του 1881, αλλά όχι μέχρι τέλους (1883).

Γεώργιος Σκρέκος (1884). Από τη Θεσσαλία. Διαπρεπής Πρωτοψάλτης και εξαιρετος μουσικός. Υπήρξε μαθητής των τριών διδασκάλων. Έψαλε για πολλά χρόνια στον Πύργο Ηλείας όπου και πέθανε. Μελοποίησε πολλά μαθήματα που έμειναν ανέκδοτα, εκτός από λίγα που έχουν συμπεριληφθεί σε διάφορες Ανθολογίες και άλλα που κυκλοφορούν σε χειρόγραφα.

Θεοτόκης Βατοπεδινός (1884). Γλυκόφωνος και άριστος ερμηνευτής της ψαλτικής τέχνης, καταγόμενος από τη Μυτιλήνη. Μαθήτευσε στον Χουρμούζιο και έψαλε στην Κων/πολη, στην Αθήνα, στη Θεσσαλονίκη, στη Βλαχία και στη μονή Βατοπεδίου, όπου και απέθανε. Μελοποίησε πολλά μαθήματα, μερικά από τα οποία δημοσιεύτηκαν στο βιβλίο «*Καλλικέλαδος Αηδών*». Δίδασκε τη μουσική σε πολλούς μαθητές.

Αδαμάντιος Ιωαννίδης (1886). Εξαιρετος μουσικός, μαθητής του Πρωτοψάλτη Αθηνών Ζαφειρίου Ζαφειροπούλου. Υπήρξε Καθηγητής της Β.Μ. στο διδασκαλείο Αθηνών και στον Εκκλησιαστικό μουσικό Σύλλογο Αθηνών. Εξέδωσε μελέτη για τη Βυζ. Εκκλησιαστική μουσική. Πέθανε στην Αθήνα.

Νικόλαος Γεωργίου, Πρωτοψάλτης Σμύρνης (1887). Διαπρεπής Πρωτοψάλτης και μελοποιός. Καταγόταν από την Καβάλα και έψαλε επί 53 χρόνια στη Σμύρνη. Έντονη προσωπικότητα, με βαθιές μουσικές γνώσεις και χαρακτηριστικό ψαλτικό ύφος, δημιούργησε «*σχολή*» και καθιέρωσε το «*Σμυρναϊκό*» ύφος ψαλμωδίας. Εξαιρετος μουσικοδιδάσκαλος και μελοποιός, εξέδωσε πολλά βιβλία με δικά του μαθήματα, τα οποία ψάλλονται σήμερα από πολλούς ψάλτες. Τα μαθήματα του Νικολάου, παρά την αμφισβήτηση που έτυχαν από μερικούς, περικλείουν θησαυρούς πρωτοτύπων εμπνεύσεων και είναι δείγματα έξοχης μουσικής τέχνης. Ανέδειξε πολλούς μαθητές σε σπουδαίους ψάλτες. Μαθητής του Νικολάου ήταν και ο περίφημος Πρωτοψάλτης, Θεωρητικός και εξαιρετος μουσικοδιδάσκαλος Μισ. Μισαηλίδης, με τον οποίο συνέψαλε για πολλά χρόνια. Ο Νικόλαος πέθανε τον Νοέμβριο του 1887 σε ηλικία 100 ετών περίπου.

Ζαχαρίας Καραλής (1887). Καλλίφωνος Πρωτοψάλτης Τήνου και μελοποιός. Μαθήματά του βραβεύτηκαν στην Γ' Ολυμπιακή Έκθεση της Αθήνας.

Νικόλαος Πουλάκης (1889). Περίφημος Πρωτοψάλτης Χίου. Γεννήθηκε γύρω στα 1810 και μαθήτευσε κοντά στους τρεις διδασκάλους. Υπήρξε δάσκαλος του Πρωτοψάλτη της Μ.Χ.Ε. Γεωργίου Βιολάκη. Τα μουσικά του έργα παραμένουν ανέκδοτα, πιθανόν στις βιβλιοθήκες της Χίου.

Κων/νος Σακελλαρίδης ο Θετταλομάγνης (1845-1890). Περίφημος μουσικός, ιατρός και φιλόλογος. Υπήρξε ο τελευταίος πρόεδρος του μουσικού συλλόγου της Αθήνας. Έγραψε θεωρητικό της μουσικής με τίτλο «*Κλεις της Εκκλ. Μουσικής*» και εξέδωσε το «*Αναστασιματάριο*» του Π. Πελοποννησίου (1890). Αγωνίστηκε σθεναρώς εναντίον των τετραφωνιστών και νεωτεριστών της Εκκλ. μουσικής και συνέγραψε πολλές πραγματείες.

Γεώργιος Σαρανταεκκλησιώτης (1843-1890). Ονομαστός μουσικός και καλλίφωνος Πρωτοψάλτης της Αγίας Τριάδος Πέραν με ωραιότητα ευστροφή φωνή. Γεννήθηκε στις 40 Εκκλησίες της Θράκης και μαθήτευσε στον μοναχό Πρωτοψάλτη της μονής Ιβήρων, Ζωσιμά. Έψαλε σε πολλές Εκκλησίες της Κων/πολης και ασχολήθηκε πολύ με τη διδασκαλία της Β.Μ. και τη μελοποιία. Μελοποίησε πολλά μαθήματα, όπως: «*Μακάριος Ανήρ*» σε ήχο Α', Δύναμις «*Όσοι εις Χριστόν*», το οποίο καλλώπισε αργότερα ο Κ. Πρίγγος, Δύναμις «*Τον Σταυρόν σου προσκυνούμεν*» κ.ά. Πολλά μελοποιήματα του Σαρανταεκκλησιώτη δημοσιεύτηκαν στο «*Δωδεκάημερο*» του Αλεξ. Βυζαντίου και στην «*Καλλίφωνο Σειρίνα*» του Π. Κηλτζανίδη. Πολλοί μαθητές του διέπρεψαν ως ψάλτες.

Γεώργιος Κυριακίδης (1806-1890). Λόγιος, καλλίφωνος Πρωτοψάλτης, μουσικοδιδάσκαλος και μελοποιός. Βαθύς γνώστης της Βυζ. Μουσικής, γνώριζε πολύ καλά και την εξωτερική μουσική. Γεννήθηκε στη Φιλαδέλφεια της Μ. Ασίας και έψαλε σε πολλές Εκκλησίες της Κων/πόλεως. Διετέλεσε και Πρωτοψάλτης του Μητροπολιτικού Ναού της Αθήνας και κατόπιν της Σύρου. Δίδασκε τη Β. Μουσική στο Διδασκαλείο της Αθήνας και στην Ιερατική Σχολή της Σύρου. Πέθανε στην Αγχίαλο το 1890.

Χριστόδουλος Γεωργιάδης ο Κεσσανιεύς (19ος αι.). Ονομαστός Πρωτοψάλτης, δόκιμος μελοποιός και Θεωρητικός της μουσικής. Βαθύς γνώστης και της Εξωτερικής μουσικής, μελοποίησε πολλά μαθήματα έντεχνα και πρωτότυπα. Το 1856 εξέδωσε το «*Δοκίμων Εκκλησιαστικών μελών*» με πολλά μαθήματα, τα οποία χαρακτήρισε ως «... δύσκολα οσωπούν διά το ασυνήθιστον παρ' ημίν του είδους τούτου των μελών...». Μελοποίησε επίσης και εξέδωσε σε φυλλάδιο (1856) τρία άσματα του Αλ. Σούτσου και δύο σε μελοποίηση του Σωτ. Βλαχοπούλου. Ένα Άξιον εστί του Χ. Γεωργιάδη περιέλαβε ο Χ. Ταλιαδώρος στη «*Λειτουργία*» του, χωρίς ωστόσο να σημειώσει το μελοποιό του μαθήματος (ήχος πλ. του Β').

Παναγιώτης Παπαδάκης (19ος αι.). Μουσικός και ψάλτης καλλίφωνος από τη Σύρο. Μαθήτευσε στους τρεις διδασκάλους και έψαλε επί 50 χρόνια στην Τουρκία και στην Ελλάδα. Εξέδωσε «*Ανθολογία*» με μαθήματα μελοποιηθέντα από τον ίδιο.

Δημήτριος Αντωνιάδης (19ος αι.). Μαθητής του Νικολάου Σμύρνης, ήταν γνώστης και του Λεσβίου συστήματος. Διετέλεσε Β' δομέστικος του Κων/νου Πρωτοψάλτου και στη συνέχεια έψαλε επί 43 χρόνια. Δίδαξε στην Πατριαρχική μουσική σχολή (1868) και μαζί με τον Σταυράκη Γρηγοριάδη και τον Ιωάσαφ Ρώσσο, ξεκίνησαν τη έκδοση της «*Μουσικής Βιβλιοθήκης*» που θα περιελάμβανε πάντα τα Εκκλησιαστικά μέλη, πλην όμως δεν την ολοκλήρωσαν (εξέδωσαν δύο μόνο τεύχη) λόγω θανάτου του Σταυράκη και ασθενείας του Δημητρίου. Μελοποίησε πολλά μαθήματα που έμειναν ανέκδοτα.

Βασίλειος Φωτειάδης (1825-1892). Επιφανής Πρωτοψάλτης Κων/πόλεως, μαθητής του Ονουφρίου Βυζαντίου και Ιωάννη του Πρωτοψάλτη. Γεννήθηκε στα Υψωμάθεια και πέθανε στο Φανάρι. Δίδαξε την Ελληνική γλώσσα ως Ελληνιστής Καθηγητής και την Βυζ. μουσική ως εμβριθής μουσικός.

Μιχαήλ Παυλίδης (1840-1894). Διετέλεσε Β' δομέστικος της Μ.Χ. Εκκλησίας. Κράτιστος ψαλμωδός φημιζόμενος για το σοβαρό αρχαιοπρεπές Πατριαρχικό του ύφος. Υπήρξε μαθητής του Σωτ. Βλαχοπούλου.

Αναστάσιος Ταπεινός (19ος αι.). Καλλίφωνος Πρωτοψάλτης Ύδρας, μαθητής του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου της Μ.Χ.Ε. Γλυκύτατος στη φωνή και άριστος μελοποιός. Εμμείτο άριστα το δάσκαλό του. Άφησε μουσικό έργο μεγάλο, όμως ανέκδοτο. Υπήρξε δάσκαλος του Νικ. Πουλάκη και συνέψαλε επί 10ετία με τον Πρωτοψάλτη Γ. Χαλαρή. Πέθανε το 1884.

Γεώργιος Χαλαρή (19ος αι.). Εξάίρετος μουσικός, ονομαστός μουσικοδιδάσκαλος, καλλίφωνος Πρωτοψάλτης Ύδρας και δόκιμος μελοποιός. Μελοποίησε τρίτομη «*Ανθολογία*» (εκδόθηκε μόνο ο Α' τόμος - Αθήνα 1890) με κεκραγάρια, Εωθινά, ανοιξαντάρια σε ήχο λέγετο, Φως Ιλαρόν, δοξαστικά όλου του ενιαυτού, Τριωδίου, Πεντηκοσταρίου κ.ά. πολλά.

Αρσένιος Μουλίνος (1895). Ιερομόναχος, Πρωτοψάλτης και μουσικοδιδάσκαλος από την Κεφαλλονιά. Σπούδασε μουσική στο Άγιον Όρος και κοντά στους τρεις διδασκάλους. Έψαλε για πολλά χρόνια στην Κων/πολη, στη Βραΐλα, στη Κωνσταντία, στην Πάτρα, στην Αθήνα, στη Λευκάδα, στη Σύρο, στον Πύργο Ηλείας, στο Αίγιο και τέλος στο Γαλαξείδι. Τα μελοποιήματά του (26 ολόκληροι τόμοι) κρίθηκαν άξια εκδόσεως από την Ι. Σύνοδο (1899), αλλά είναι άγνωστο αν εκδόθηκαν.

Γερμανός Αφθονίδης (1895). Αρχιμανδρίτης από το Σινά, εγκρατέστατος μουσικός, βαθύς γνώστης της Βυζ. μουσικής της Ευρωπαϊκής και της Εξωτερικής μουσικής και πολλών μουσικών οργάνων. Δημοσίευσε αξιόλογη πραγματεία για τη Βυζ. μουσική (1870) και υπήρξε από τους πρωτεργάτες

της περίφημης μουσικής επιτροπής του 1881, η οποία εργάστηκε και καθόρισε τα διαστήματα της φυσικής κλίμακας, κατασκεύασε το «*Ψαλτήριο*» και συνέταξε και εξέδωσε τη «*Στοιχειώδη Διδασκαλία της Εκκλ. Μουσικής*» (1888). Στην επιτροπή συμμετείχαν: Γερμανός Αφθονίδης, Γεώργιος Βιολάκης, Ευστράτιος Παπαδόπουλος, Ιωάσαφ Ρώσσο, Παναγιώτης Κηλτζανίδης, Ανδρέας Σπαθάρης και Γεώργιος Πρωγάκης (Ιδέ Κεφ. Β3, 19ος αι.).

Παναγιώτης Κηλτζανίδης (1896). Διαπρεπής Μουσικοδιδάσκαλος, πρωτοψάλτης και Θεωρητικός της μουσικής. Ακαταπόνητος συγγραφέας μελετητής και εκδότης μουσικών βιβλίων. Γεννήθηκε στην Προύσα και έψαλε επί πολλά χρόνια στην Κων/πολη (1848-1882), ενώ συγχρόνως εξέδωσε πλήθος μουσικών βιβλίων, εργαζόμενος αόκνως σε μουσικούς Συλλόγους (Πέραν, Φαναρίου, Γαλατά κ.λπ.) και μουσικές επιτροπές. Εξέδωσε τα: «*Καλλίφωνο Σειρήν*», «*Εκκλησιαστικό Απάνθισμα*», «*Σύντομο δοξαστάριο*», «*Αναστασιματάριο*» του Αντωνίου Λαμπαδαρίου, «*Ιερατικόν μουσικόν εκόλπιον*», «*Χερουβικά*» κ.ά. πολλά.

Δίδαξε στην Πατριαρχική Μουσική Σχολή και σε πολλές άλλες. Έγραψε το περίφημο σύγγραμμα «*Κλεις της καθ' ημάς Εκκλ. Μουσικής*», πολύτιμο βοήθημα των μεταγενέστερων μελετητών και ερευνητών της Παλαιάς μουσικής σημειογραφίας, το οποίο βραβεύτηκε με το χρυσό αριστείο στην Δ' Ολυμπιακή Έκθεση. Ανέδειξε πολλούς μαθητές άριστους μουσικούς και Πρωτοψάλτες (Νηλέα Καμαράδο, Πολυχρόνιο Παχειδίη, Αλέξανδρον Γεωργιάδην κ.ά.).

Γρηγόριος Κωνσταντάς (1812-1896). Λογιότατος μουσικός και κράτιστος μελοποιός, καταγόμενος από τη Σάμο. Υπήρξε μαθητής του Χουρμουζίου και του Θ. Φωκαέως, και ακροατής του Κων/νου Πρωτοψάλτου και του Πέτρου Αγιοταφίτου. Δίδαξε τη μουσική σε διάφορες μουσικές σχολές και μελούργησε πάμπολλους ύμνους και πολλά τραγούδια σε τόμους πολλούς. Ερμήνευσε και πολλά μαθήματα από την Παλαιά παρασημαντική.

Παναγιώτης Γριτσάνης (1835-1896). Ευρυμαθέστατος μουσικός διαπρέπας στην Αλεξάνδρεια. Γεννήθηκε στη Ζάκυνθο και σπούδασε μουσική, διατελέσας και πρωτοψάλτης στον Άγιο Διονύσιο επί 10ετία (1855-1865). Το 1865 διορίστηκε μουσικός στην Ορθόδοξη Ελληνική κοινότητα της Νεάπολης, όπου και σπούδασε Ευρωπαϊκή μουσική (1865-1873).

Το 1873 προσκλήθηκε και εγκαταστάθηκε στην Αλεξάνδρεια. Εξεπώνησε και εισήγαγε στον Ι. Ναό του Ευαγγελισμού ίδιο σύστημα τετράφωνης μουσικής, βασισμένο στο σύστημα Ι. Χαβιαρά με δικές του προσθήκες και συμπληρώσεις, με αντικειμενικό σκοπό τη διατήρηση των 8 ήχων της Βυζ. Μουσικής. Δημοσίευσε πολλές διατριβές και μελέτες για το σύστημά του και εξέδωσε πολλά θεωρητικά βιβλία, πλην όμως το σύστημά του δεν ευδοκίμησε.

Ιωάννης Καββάδας (1899). Ηδυφωνότατος Πρωτοψάλτης Χίου. Υπήρξε μαθητής του Πέτρου Συμεών του Αγιοταφίτη και του Χουρμουζίου, γεν-

νηθείς στην Κων/πολη από γονείς που κατάγονταν από τη Χίο. Έψαλε επί πολλά χρόνια στον Ι. Ναό του Αγίου Ιωάννη στο Γαλατά της Κων/πολης (των Χίων) και ανέδειξε τη Β. Μουσική σε πολλούς μαθητές μέχρι του θανάτου του. Εμπειρότατος μελοποιός, μελοποίησε πολλά μαθήματα, εκ των οποίων πολύ γνωστή είναι η δοξολογία του σε ήχο Β' που ψάλλεται σήμερα (ίσως ελαφρά παραποιημένη) από όλους σχεδόν τους ψάλτες.

Ματθαίος Βατοπεδινός (19ος αι.). Ονομαστός Αγιορείτης μουσικός. Εφέσιος την καταγωγή, υπήρξε μαθητής των τριών διδασκάλων και ανεδείχθη άριστος μελοποιός. Στο δοξαστάριο του Χουρμουζίου δημοσιεύτηκαν και μαθήματα του Ματθαίου.

Σπυριδών Βατοπεδινός (19ος αι.). Φημισμένος μουσικός, όπως και ο Ματθαίος, της μονής του Βατοπεδίου του Αγίου Όρους. Καταγόταν από τη Θεσσαλονίκη. Μελοποίησε πολλά μαθήματα, τα οποία βρίσκονται, όπως και του Ματθαίου και Θεοτόκη, στην Πλουσιότατη Βιβλιοθήκη της μονής του Βατοπεδίου.

Νεκτάριος Βλάχος (19ος αι.). Καλλίφωνος ψαλμωδός, μοναχός του Αγίου Όρους και άριστος μουσικός, υπήρξε μαθητής των τριών διδασκάλων. Μελοποίησε μελίσρυντα άσματα, μερικά από τα οποία δημοσιεύτηκαν στο βιβλίο «*Καλλικέλαδος Αηδών*», όπως καλλοφωνικοί Ειρμοί, Άξιον εστί, διάφορα κ.ά. Ήταν Πρωτοψάλτης στη Ρουμανική σκήτη του Αγίου Όρους και πέθανε σε βαθύ γήρας Όλες σχεδόν οι νεότερες εκδόσεις περιέχουν το γνωστό «*Άξιον εστί*» του σε ήχο Α'.

Κων/νος Κηρύκου (19ος αι.). Καλλίφωνος Πρωτοψάλτης και Καθηγητής της μουσικής. Έψαλε επί 40 χρόνια και δίδαξε τη μουσική στο Ναύπλιο, τη Σύρο και κατόπιν στην Αθήνα ως Καθηγητής μουσικής στο Διδασκαλείο Αθηνών και στη Ριζάρειο Σχολή όπου τον διαδέχτηκε ο Άνθιμος Νικολαΐδης (Γανοχωρίτης), γνωστός για τη σφοδρή προτίμησή του στην τετράφωνη πολυφωνική μουσική. (Ιδέ Κεφ. Η').

Ιωάσαφ Ρώσσο (19ος αι.). Ιερέυς, ονομαστός μουσικοδιδάσκαλος, ιεροψάλτης και συγγραφέας πολλών μουσικών έργων, πολλά από τα οποία δημοσιεύτηκαν το 1874. Μαθητής του Ιωάσαφ υπήρξε για ένα διάστημα και ο Νηλέας Καμαράδος. Ο Ιωάσαφ ήταν μέλος της περίφημης επιτροπής του 1881.

Αλέξανδρος Βυζάντιος (19ος αι.). Λόγιος, Μουσικοδιδάσκαλος της Θεολογικής Σχολής της Χάλκης όπου δίδαξε επί 18 χρόνια. Υπήρξε μαθητής του Πέτρου Αγιοταφίτη και αναδείχθηκε και σε ικανότατο μελοποιό. Έγραψε πολλά θεωρητικά θέματα, τα οποία περιέλαβε στο βιβλίο του «*Δωδεκάημερον*». Μελοποίησε και εξέδωσε πολλά μαθήματα, όπως τα ένδεκα Εωθινά και το «*Χερουβικάριον*».

Αθανάσιος Καποράλης (1850-1903). Μητροπολίτης Λήμνου, Καστοριάς και Σάμου. Από τους πιο διακεκριμένους κληρικούς του Οικουμενικού θρόνου. Γεννήθηκε στην Κοινότητα Πύργου της Σάμου. Από μικρός ασχο-

λήθηκε με τη μουσική που κατ' αρχήν διδάχτηκε από μοναχούς μιας μονής της Πατρίδας του και στη συνέχεια (1871) στη Θεολογική Σχολή της Χάλκης ως ιεροδιάκονος σπουδαστής. Ήταν προικισμένος με σπάνιας ποιότητας καλλιφωνία, εξαιρετική ευφυΐα και φιλομάθεια. Στην Κων/πολη μαθήτευσε κοντά στον Γεώργιο Ραιδεστηνό τον Πρωτοψάλτη. Άριστος μελοποιός, μελοποίησε (1900-1903) ως Μητροπολίτης Σάμου εξ υπαρχής το Αναστασματάριο, το Δοξαστάριο του Ενιαυτού, του Τριωδίου και του Πεντηκοσταρίου καθώς και μαθήματα Όρθρου και Θ. Λειτουργίας. Μερικά από αυτά εξέδωσε ο στενός συνεργάτης του Εμμ. Βαμβουδάκης (βλ. Β' τόμο), Άρχων Πρωτοψάλτης του Πατριρχείου Ιεροσολύμων, στη «*Νέα Ανθολογία*» του. Διετέλεσε πρόεδρος της μεγάλης Πατριαρχικής Μουσικής επιτροπής του 1895 (βλ. Κεφ. Β'3). Πέθανε αιφνίδια στις 10 Φεβρ. 1903.

Γεώργιος Αγγελίδης (19ος αι.). Πρωτοψάλτης Αίνου. Ήταν δάσκαλος του Σταυράκη Γρηγοριάδη Πρωτοψάλτη της Μ.Χ.Ε. Γνώριζε την παλαιά και τη νέα γραφή. Μελοποίησε πολλά μαθήματα όπως το κοινωνικό «*Γεύσασθε*», το δίχορο «*Θεοτόκε Παρθένε*», τον Πολυέλεο «*Λόγον Αγαθόν*» κ.ά.

Κυριακός Ιωαννίδης (1845-1906). Ο επονομαζόμενος **Καλόγηρος**. Μουσικοδιδάσκαλος και πρωτοψάλτης στην Κων/πολη, ονομαστός για τη μουσική του τέχνη και την καλλιφωνία του. Υπήρξε μαθητής του Πρωτοψάλτη της Μ.Χ.Ε. Γεωργ. Ραιδεστηνού. Έψελνε σε τρεις φωνητικές κλίμακες και ήταν πιστός τηρητής της παράδοσης. Κοντά του μαθήτευσε ο Πρωτοψάλτης και μουσικοδιδάσκαλος Θεοδόσιος Γεωργιάδης (κατά τον οποίο το επώνυμό του δεν ήταν Ιωαννίδης αλλά Ιωάννου). Συνέθεσε πολλά μαθήματα που ψάλλονται σήμερα από πολλούς ψάλτες (π.χ. το Δύναμις «*Άγιος ο Θεός*» σε ήχο Α' κ.ά.).

Μισαήλ Μισαηλίδης (1822-1906). Ονομαστός Πρωτοψάλτης Σμύρνης, μουσικοδιδάσκαλος και Θεωρητικός της μουσικής. Υπήρξε μαθητής του Θ. Φωκαέως, του Ιωάννου Πρωτοψάλτου και Νικολάου Πρωτοψάλτου Σμύρνης. Κάτοχος σπανίων Θεωρητικών μουσικών γνώσεων, συνέγραψε και εξέδωσε αξιόλογο θεωρητικό βιβλίο με τίτλο «*Νέο Θεωρητικό*». Ήταν γνώστης της παλαιάς και νέας σημειογραφίας και υπήρξε βαθυστόχαστος μελετητής της Βυζ. μουσικής. Προικισμένος με το Θείο χάρισμα της ωραίας φωνής, διακρίθηκε ως πρωτοψάλτης αλλά και ως μελοποιός (γνωστές είναι οι αργοσύντομες και σύντομες δοξολογίες του). Γεννήθηκε στην Κούλα Φιλαδέλφειας (Αλασεχίρ) και πέθανε στη Σμύρνη, όπου έζησε τα περισσότερα χρόνια του.

Ευστράτιος Παπαδόπουλος (1842-1908). Άιαπρεπής Πρωτοψάλτης και κράτιστος μουσικός. Γνωστός με την επωνυμία «*Καμπούρης*», διέπρεψε ως Πρωτοψάλτης της Παναγίας των Εισοδίων Πέραν. Υπήρξε ο εκλεκτότερος μαθητής του Πρωτοψάλτη Γεωργ. Ραιδεστηνού. Ήταν καλλίφωνος, φιλόπονος και ικανότατος οργανωτής παιδικών χορών που άφησαν εποχή. Στο περίφημο φωνητικό συγκρότημα Ανδρικής και Παιδικής χορωδίας που είχε

οργανώσει κατά τη διάρκεια της Πρωτοψαλτίας του, συμμετείχε και ο μετέπειτα Πρωτοψάλτης της Μ.Χ.Ε., Κων/νος Πρίγγος, ο οποίος πολλά δίδαχτηκε από τον Ευστράτιο Παπαδόπουλο. Δίδασκε τη Βυζ. μουσική μέχρι το 1905 σε πολλούς μαθητές, μεταξύ των οποίων ήταν οι, Βασ. Ονουφριάδης, Άγγελος Χρηστίδης, Παν. Αντωνέλλης. Μελοποίησε πολλά μαθήματα και καλλώπισε, επίσης, πολλά παλαιότερων διδασκάλων.

Ιωάννης Κεϊβελής (β' μισό 19ου αι. - αρχές 20ου αι.). Ονομαστός μουσικός και καλλιφωνότατος Πρωτοψάλτης. Διέπρεψε στην Κων/πολη και ως μουσικοδιδάσκαλος και είχε πολλούς μαθητές⁴⁰. Μαθητής του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, γνώριζε και την Εξωτερική μουσική και, κατά μίμηση της «Πανδώρας» και της «Εντέρπης», εξέδωσε συλλογή έντεχνων τραγουδιών με τίτλο, «Μουσικόν Απάνθισμα» (1872).

Θεόδωρος Θωΐδης (β' μισό του 19ου αι. - αρχές 20ου αι.). Ιερέυς εγκρατής μουσικός. Διετέλεσε επί πολλά χρόνια μουσικοδιδάσκαλος στην Πατριαρχική Μουσική Σχολή, όπου δίδασκε τη Θεωρία της Βυζ. μουσικής. Υπήρξε και μελοποιός. Τα μελοποιήματά του έμειναν ανέκδοτα εκτός από μερικά που δημοσιεύτηκαν σε μουσικά περιοδικά της εποχής του, όπως και στο περιοδ. «Μουσικός Πλούτος» που εξέδιδε ο ίδιος. Πέθανε στην Αθήνα.

Γεώργιος Δανιηλίδης (1827-1909). Διαπρεπής και ονομαστός μουσικός και πρωτοψάλτης γνωστός και με το επώνυμο Τσεσμελής. Διέπρεψε στη Σμύρνη, τη Βουλγαρία και την Κων/πολη. Μαθητής του Νικολάου Σμύρνης, δίδασκε τη μουσική σε πολλούς μαθητές. Μαθητής του υπήρξε και ο Θεόδ. Γεωργιάδης.

Πέτρος Φιλανθίδης (β' μισό 19ου αι. - αρχές 20ου αι.). Λόγιος, καλλίφωνος μελοποιός. Υπήρξε μαθητής του Ιωάννου Πρωτοψάλτη και του Ιωάννου Καββάδα. Κατά καιρούς δημοσίευσε μελέτες και διατριβές «Περί Βυζ. Μουσικής». Μελοποίησε και εξέδωσε δίτομο «Δοξαστάριο». Υπήρξε Πρωτοψάλτης στο Άγιον Όρος (1885-1915) όπου εξέδωσε την «Αθωνιάδα».

Γεώργιος Κων/νου Πήλελης (1885). Διαπρεπής καλλίφωνος Πρωτοψάλτης Ιωαννίνων και ικανότατος μελοποιός. Έγραψε Θεωρητικό της Βυζ. μουσικής, το οποίο έμεινε ανέκδοτο. Δημοσίευσε πολλές μελέτες και διατριβές κυρίως στη Θρησκευτική εφημερίδα της Αθήνας «Σιών». Υπήρξε πολύ καλός μουσικοδιδάσκαλος και ανέδειξε πολλούς μαθητές. Μεταξύ αυτών συγκαταλέγονται και οι: **Κων/νος Βαρδάκας**, καλλίφωνος πρωτοψάλτης και εμβριθής μουσικός, γνώστης και της Εξωτερικής μουσικής. Πέθανε στο Αγρίνιο. **Αλέξανδρος Χαρισιάδης**, καλλίφωνος πρωτοψάλτης και καθηγητής της Β.Μ. στην Ιερατική σχολή Ιωαννίνων, ο οποίος μελοποίησε όλη την ακολουθία του νεομάρτυρος Γεωργίου. **Κων/νος Ξανθόπουλος**, ο

40. Μαθητής του Κεϊβελή υπήρξε και ο καλλίφωνος μουσικός από τις Κυδωνίες Δημήτριος Καμπούρογλου Κινικλής, ο οποίος μελοποίησε πολλά τραγούδια εξωτερικής μουσικής κατά μίμηση και αυτός του δασκάλου του.

οποίος δίδασκε μετά τους Βαρδάκα και Χαρισιάδη τη Β.Μ. στη μουσική σχολή που είχαν ιδρύσει.

Πολυχρόνιος Παχειδής (β' μισό 19ου αι. - αρχές 20ου αι.). Διαπρεπής Πρωτοψάλτης, μουσικοδιδάσκαλος και μελοποιός. Διέπρεψε στην Κων/πολη και ήταν βαθύς γνώστης της θεωρίας της μουσικής. Υπήρξε μαθητής του Γεωργ. Ραιδεστηνού, τον οποίο μιμήθηκε και στην μελοποιία και στο ψαλτικό ύφος. Έψαλλε επί πολλά χρόνια στον Ι. Ναό της Ευαγγελιστρίας Ταταούλων. Μελοποίησε πολλά μαθήματα μερικά από τα οποία συμπεριέλαβε ο Δημ. Κυφιώτης στο βιβλίο του «Μουσικόν Απάνθισμα» (1901).

Κυριακός Μαυρίδης ο Προυσαεύς (β' μισό 19ου αι. - αρχές 20ου αι.). Καλλίφωνος και υψίφωνος πρωτοψάλτης διαπρέψας κυρίως στην Κων/πολη. Το 1906 ήλθε στην Ελλάδα και έψαλλε σε πολλές πόλεις, όπως στον Πειραιά (Αγ. Τριάδα), στο Αγρίνιο, στην Πάτρα κ.λπ. μέχρι το 1922, οπότε επέστρεψε στη Κων/πολη για να επανέλθει αργότερα πάλι στην Ελλάδα όπου και πέθανε (Ανδραβίδα Ν. Ηλείας).

Σίμων Αβαγιανός (β' μισό 19ου αι. - 1917). Καλλίφωνος Πρωτοψάλτης, μουσικός και μελοποιός. Υπήρξε Πρωτοψάλτης επί 11 χρόνια του Ι. Μητροπολιτικού Ναού της Αθήνας μετά τον Γ. Κυριακίδη (περί το 1880). Πριν είχε διατελέσει πρωτοψάλτης Μυτιλήνης, όπου και επανήλθε μετά την αποχώρησή του από τη Μητρόπολη της Αθήνας. Δίδασκε επί 20 σχεδόν χρόνια τη Β.Μ. στο Σχολαρχείο Μυτιλήνης, καθώς και στο Παρθεναγωγείο της ίδιας πόλης. Εξέδωσε «Τριώδιο» (1981) με ειρμούς κανόνων του Π. Πελοποννησίου από την Α' έκδοση του Χ. Χαρτοφύλακα, «ων το γνήσιον ουδαμώς αμφιβάλεται»!!! Η έκδοση του Τριωδίου ενεκρίθη από επιτροπή (Αθαν. Σακελλαριάδης, Ευστράτιο Βαφειάδη, Νικ. Παπαϊωάννου) που είχε οριστεί από τον Μητροπολίτη Αθηνών, Γερμανό (1890). Μελοποίησε και άλλα μαθήματα μεταξύ των οποίων και το γνωστό Δύναμις «Άγιος ο Θεός» σε ήχο Β' που ψάλλεται σήμερα από πολλούς ψάλτες και περιέχεται σε όλες σχεδόν τις νεότερες εκδόσεις.

Ανδρέας Τσικνόπουλος (β' μισό 19ου αι. - 1917). Ονομαστός και διακεκριμένος μουσικοδιδάσκαλος και μελοποιός. Ένθερμος λάτρης της Β. Μουσικής, αγωνίσθηκε σθεναρά, παράλληλα προς το επάγγελμα του δικηγόρου που ασκούσε, για την καλλιέργεια και την περιφρούρηση της Βυζ. μουσικής. Υπήρξε μαθητής του Ανθίμου και το 1887 ίδρυσε σχολή Βυζ. μουσικής στη Βαρβάκειο Σχολή της Αθήνας, η οποία το 1888 μεταφέρθηκε στο Μητροπολιτικό Μέγαρο από τον Μητροπολίτη Αθηνών Γερμανό. Ως μελοποιός και Εκδότης μουσικών βιβλίων, εξέδωσε «Αναστασιματάριο», «Ειρμολόγιο», «Ανθολογία Θ. Λειτουργίας» κ.ά. με δικές του μελοποιήσεις και ιδιαιτέρως του δασκάλου του Ανθίμου. Εξέδωσε επίσης «Συλλογή δημοδών ασμάτων». Είναι επίσης ο ιδρυτής του Ελληνικού μουσικού συλλόγου «Ιωάννης ο Λαμασκηνός» (1902) και της Σχολής Β. Μουσικής του συλλόγου αυτού.

Μιχαήλ Μουρκίδης (1851-1918). Διαπρεπής Πρωτοψάλτης και εξαίρετος μουσικός, μαθητής του Γεωργ. Ραιδεστηνού. Υπήρξε δάσκαλος του Κων. Πρίγγου. Ως Πρωτοψάλτης της Αγίας Τριάδος Πέραν, είχε ως Λαμπαδάριο τα τελευταία χρόνια της ψαλτικής του σταδιοδρομίας, τον Κ. Πρίγγο, ο οποίος τον διαδέχτηκε μετά τον θάνατο του δασκάλου του.

Νηλέας Καμαράδος (1851-1922). Επιφανής μουσικοδιδάσκαλος και Πρωτοψάλτης, λάτρης της μουσικής για την οποία εργάστηκε όλη του τη ζωή. Υπήρξε μαθητής του Γερ. Κανελλίδου, του Παν. Κηλτζανίδου και του Ιωάσαφ Ρώσσου του μοναχού. Ήταν κάτοχος και της Ευρωπαϊκής και της εξωτερικής μουσικής. Έκανε θεωρητικές μελέτες στη μουσική και δίδασκε τη Βυζ. μουσική σε πολλούς μαθητές του, οι οποίοι διέπρεψαν. Άφησε ημιτελές Θεωρητικό έργο, που είχε αρχίσει να γράφει με τον Θεοδόσιο Γεωργιάδη (βλ. Β' Τόμο). Ο Ν. Καμαράδος υπήρξε μέλος της Μουσικής Επιτροπής του 1895 και πολλές μουσικολογικές εργασίες του, κυρίως επί του ρυθμού στη Βυζ. Μουσική και επί των τονιαίων διαστημάτων, δημοσιεύθηκαν στα πρακτικά του παραρτήματος της «Εκκλησιαστικής Αλήθειας». Διακρίθηκε επίσης και ως Πρωτοψάλτης, φημιζόμενος για τις απαράμιλλες ερμηνείες του και το «ίδιο» ψαλτικό ύφος που αποτελέσε «Σχολή». Μελοποίησε επίσης πολλά μαθήματα. Από τα πλέον γνωστά μαθήματά του είναι τα «πολλαπλά» Κύριε Ελέησον, το Δύναμις «Άγιος ο Θεός» που αποτελεί μεταφορά του ιδίου μαθήματος του Πέτρου Εφεσίου από τον Βαρύ ήχο στον Β' κ.ά. Μαθήματά του περιέχονται στη «Θ. Λειτουργία» του Αντ. Σύρκα, ο οποίος υπήρξε για αρκετό διάστημα Λαμπαδάριός του στην Κων/πολη. Περίφημοι μαθητές του Ν. Καμαράδου υπήρξαν οι, Νικ. Βλαχόπουλος (υπήρξε δομestικός του και αργότερα έγινε γαμπρός του), Δημ. Βουτσινάς, Μιχ. Χ' Αθανασίου, Δημ. Βαφειάδης, Σταύρος Ζεμπουλίδης, Ιωάννης Παλάσσης, Δημ. Φωκαέας, Ιωάννης Δούκας και ιδιαίτερα ο γιος του **Βασίλειος Καμαράδος**, διαπρεπής μουσικοδιδάσκαλος που πέθανε άδοξα και πρόωρα στην Αθήνα (1923) απαγχονισθείς νύκτα από τον άμβωνα του Ναού της «Μεταμόρφωσης» της Πλάκας, από απογοήτευση και σχιζοφρένεια για τη μη αναγνώριση του έργου του και της αξίας του. Ο Βασίλειος Καμαράδος είχε τιμηθεί από το Γερμανό τον Ε' με τον Τίτλο: «*Αρχων έντιμος μουσικοδιδάσκαλος της Πατριαρχικής αυλής της Μ. του Χ. Εκκλησίας*».

Ιωάννης Μουφλής (1834-1926). Καλλίφωνος Πρωτοψάλτης και μουσικοδιδάσκαλος. Γεννήθηκε στο Αίγιο και υπήρξε μαθητής του Κων/νου Πρωτοψάλτου και Νικολάου Σμύρνης. Έψαλε συνολικά επί 53 έτη, στο Βουκουρέστι, στην Αλεξάνδρεια, στο Κάιρο, στη Σμύρνη ως Λαμπαδάριος του Νικολάου, στην Πάτρα ως Πρωτοψάλτης του Ι. Ναού της «Παντάνασσας» κ.ά. Δίδαξε τη Β. μουσική και ανέδειξε πολλούς μαθητές, όπως τον Π. Μπελούση, τον Τάκη Γεωργακόπουλο, τον Π. Τρεμπέλα κ.ά.

Ιωάννης Δούκας (1867-1834). Καλλίφωνος Πρωτοψάλτης στην Κων/πολη, μαθητής και συνεργάτης του Νηλ. Καμαράδου.

Φωκίων Βάμβας (τέλη 19ου αι. - αρχές 20ου αι.). Λόγιος, εντρίβης μουσικός, μελοποιός, λάτρης και ένθερμος ζηλωτής της Βυζ. μουσικής. Αγωνίστηκε σθεναρά με άρθρα, μελέτες, δημοσιεύσεις και εκδόσεις μουσικών βιβλίων για την περιφρούρηση της Βυζ. Εκκλ. Μουσικής και την στήριξή της στην περίοδο που έκανε την εμφάνισή της και εισέδωσε στις Ορθόδοξες Εκκλησίες η πολυφωνική Δυτική μουσική (βλ. Η' Κεφ.). Μελοποίησε πολλά μαθήματα κατά διαφόρους τρόπους «*πρωτότυπα και τερπνά*», όπως χαρακτηρίστηκαν και τα οποία εξέδωσε με την οικονομική στήριξη του Θεόδ. Χανιώτη. Μαθήματα του Φ. Βάμβα περιλαμβάνονται στο Β' Τόμο της Μουσικής Κυψέλης που εκδόθηκε από τον Ν. Μιχαλόπουλο, πλην όμως δεν έγιναν αποδεκτά από την πλειοψηφία του ψαλτικού κόσμου. Νεότεροι όμως μελοποιοί μιμήθηκαν πολλές μελωδικές γραμμές του Φ. Βάμβα στις μελοποιήσεις τους.

Νικόλαος Νεοχωρίτης (τέλη 19ου αι. - αρχές 20ου αι.). Καλλίφωνος Πρωτοψάλτης της Κων/πολης και μελοποιός. Διέπρεψε ως Πρωτοψάλτης του Ι. Ναού του Χριστού στο Γαλατά της Πόλης μετά το 1864. Μελοποίησε πολλά μαθήματα. Ένα μελισματικό και έντεχνο «*Άξιον εστί*» σε ήχο Α' έχει συμπεριλάβει στη «Θ. Λειτουργία» του ο Αντ. Σύρκα.

Ιωάννης Κοντόπουλος (1853-1931). Μουσικοδιδάσκαλος διαπρέψας στον Βόλο. Δίδαξε τη Βυζ. Μουσική σε πολλούς μαθητές και μελοποίησε πολλά μαθήματα. «*Ανοιξαντάρια*» σε ήχο Β' του Κοντόπουλου συμπεριέλαβε στην «*Ανθοδέσμη Εσπερινού*» που εξέδωσε ο Σύλλογος Ιεροψαλτών Τριπόλεως το 1983 με επιμέλεια και γραφή του Πρωτοψάλτη Σπυρ. Σπυρόπουλου.

Νικόλαος Παγανάς (τέλη 19ου αι. - αρχές 20ου αι.). Θεωρητικός μουσικός και λόγιος. Διετέλεσε Γραμματέας του Οικουμενικού Πατριαρχείου Κων/πόλεως στις αρχές του 20ου αι. Συνέγραψε θεωρητικές μελέτες για τη μουσική. Ήταν γνώστης της παλαιάς και της νέας παρασημαντικής της Β.Μ. ενώ γνώριζε πολύ καλά και το «*Λέσβιο*» σύστημα το οποίο δίδαξε και στο Θεοδόση Γεωργιάδη. Άφησε σπουδαίο ειδικό Θεωρητικό έργο για τη Βυζ. Μουσική.

Στυλιανός Χουρμούζιος (1852-1937). Εμβριθής μουσικολόγος και περίφημος Πρωτοψάλτης Κύπρου. Σπούδασε μουσική και υπηρέτησε ως Καθηγητής μουσικής στο Παγκύπριο Γυμνάσιο της Λευκωσίας. Διετέλεσε Πρωτοψάλτης στη Λεμεσό και στη Λευκωσία. Εξέδωσε το «*Μέγα Θεωρητικό της Βυζ. Μουσικής*», και δίδαξε τη Βυζ. μουσική σε πολλούς μαθητές.

Κων/νος Χριστόπουλος (Τέλη 19ου αι. - αρχές 20ου αι.). Ονομαστός Πρωτοψάλτης του Ιερού Ναού Αγίου Νικολάου «*Πευκακίων*» της Αθήνας. Διετέλεσε καθηγητής μουσικής στη Β/θμια Εκπ/ση, μουσικοδιδάσκαλος της Ιερατικής Σχολής Τριπόλεως, και ασχολήθηκε με τη μελοποιία. Εξέδωσε (1891) το «*Μουσικό Ανθολόγιο*» που περιελάμβανε: Στοιχειώδεις Θεωρητικό Βυζ. Μουσικής, Επιτομή Αναστασιματαρίου και Ειρμολογίου, καθώς και μαθήματα Εσπερινού, Όρθρου και Θ. Λειτουργίας.

Θεόδωρος Μαντζουρανής (1906). Περίφημος Καθηγητής της Β.Μ. στην Κεντρική Ιερατική σχολή Κων/πόλεως (και Οικονόμος της Σχολής). Είχε πολλούς μαθητές όπως τον Κων/νο Ψάχο, Ιωάν. Σακελλαρίδη κ.ά. καθώς και παιδική χορωδία με την οποία έψαλλε στον Άγ. Δημήτριο Ξυλοπόρτης.



ΤΟ ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΟ ΠΑΤΡΙΑΡΧΕΙΟ



Β3. ΓΕΝΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ ΤΗΣ ΤΗΣ ΕΞΕΛΙΞΗΣ ΤΗΣ Β.Μ. (1ος αι. - 20ος αι.)

«Η Ορθόδοξος Ελληνική Εκκλησία διασώζει μετά των Εκκλησιαστικών ύμνων και της Θείας λατρείας εν γένει, την ανέκαθεν εν χρήσει αυτής ούσαν Εκκλησιαστικήν Μουσικήν, ήτις είναι γνωστή υπό το όνομα **Βυζαντινή μουσική**. Ασχέτως προς τας διεξαχθείσας και διεξαγομένας θεωρητικές συζητήσεις περί της Μουσικής ταύτης, εν είναι βέβαιον, ότι διασώζεται κατά παράδοσιν φωνητικήν η μουσική αυτή, υποστάσα ίσως επιδράσεις τινάς κατά την διαδρομήν των αιώνων, αλλ' αναμφιβόλως διατηρούσα την αρχικώς παραδοθείσαν εις την Εκκλησίαν βάσιν αυτής... δέον να δεχθώμεν ότι διατηρείται εν τη Εκκλησία ημών η Αρχαία Εκκλησιαστική Μουσική...».

Αρχ/πος ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΣ (Παπαδόπουλος) +
Μουσικά Χρονικά έτος Β', Τεύχος 12 (1930) σελ. 289



Μεγάλη του Χριστού Εκκλησία υπήρξε πάντα καταφύγιο και Σκέπη για τη μουσική ψαλτική μας παράδοση κάθε φορά που δοκίμαζε κλυδωνισμούς, πικρές επιβουλές και φυλετικούς κατατρεγμούς.

Μέσα στους κόλπους της την στήριζαν και την καλλιέργησαν εμπνευσμένοι διδάσκαλοι μελοποιοί και άριστοι ερμηνευτές, οι οποίοι μετέδιδαν στους νεότερους την πίστη και την βαθειά προσήλωση προς τις παραδοσιακές ρίζες, οι οποίες αποτελούν την ταυτότητα του Ορθόδοξου χαρακτήρα της Φυλής μας. Έτσι όχι μόνο επιβίωσε διά μέσου των αιώνων αλλά και εξελίχθηκε διατηρώντας αμόλυντα τόσο τη θεμελιακή υφή και το λατρευτικό της χαρακτήρα, όσο και το ύψος της, με κύρια χαρακτηριστικά τη σεμνότητα και τη μεγαλοπρέπεια.

Είναι ιστορικά πλέον βεβαιωμένο και αποτελεί αδιάσειστη θεωρητική διαπίστωση ότι υπάρχει οργανική σχέση μεταξύ Βυζ. Μουσικής και Αρχαίας Ελληνικής μουσικής. Η πρώτη τήρησε πιστά τη γραμμή της δεύτερης, εξελίχθηκε όμως με το χρόνο και πήρε μια άλλη συγκεκριμένη μορφή. Έγινε μουσική για προσευχή και λατρεία. Έτσι συγχρόνως με τη θεμελίωσή της πήρε και το λατρευτικό της χαρακτήρα και προδιαγράφηκε ο ιστορικός ιερός σκοπός της.

Αυτόν τον λατρευτικό χαρακτήρα διατήρησε αναλλοίωτο η Βυζ. Εκκλ. μουσική στο πέρασμα των αιώνων. Διατήρησε σε άφθαστη και ιδανική ισορροπία όλα τα στοιχεία, τα οποία συγκεράστηκαν και έδωσαν δομικά και μορφολογικά το ιερό λατρευτικό της ήθος⁴¹. Αυτό πράγματι ήταν το θεμέλιο και η βάση πάνω στην οποία οικοδόμησαν όλοι οι μελουργοί και μαϊστορες της ιερής ψαλτικής τέχνης, από τους πρώτους Αποστολικούς χρόνους μέχρι τις μέρες μας, το παμμέγιστο και περίλαμπρο οικοδόμημα της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής μουσικής.

Μέσα σε μια συνεχή εξελικτική πορεία, η Β.Μ. αναπτύχθηκε, εμπλουτίστηκε, καλλωπίστηκε, αναλύθηκε, απλουστεύθηκε και συστηματοποιήθηκε. Είναι λάθος να αναφερόμαστε σ' αυτήν και να την χαρακτηρίζουμε ως «κειμήλιο», «Εθνική κληρονομιά» κ.λπ. παρόμοια, με την έννοια ότι πρόκειται για «πολύτιμο είδος» που κληρονομήσαμε από τους Πατέρες μας και θα πρέπει να το διατηρήσουμε και να το διαφυλάξουμε ως μουσειακό υλικό σε απαραβίαστο «θησαυροφυλάκιο».

Η Βυζ. μουσική είναι ασφαλώς πολύτιμη Εθνική κληρονομιά και έχουμε υποχρέωση να την διαφυλάξουμε «ως κόρην οφθαλμού» αλλά με άλλη έννοια. Να την διαφυλάξουμε ως μουσική προσευχής και λογικής λατρείας στις Ορθόδοξες Εκκλησίες μας. Να διαφυλάξουμε την παραδοσιακή της υφή και δομή και το βασικό λατρευτικό της χαρακτήρα. Να διατηρηθεί, δηλαδή, ζωντανό το «άκουσμα» και όχι το μουσειακό της «έκθεμα», όπως πολύ ορθά έχει παρατηρηθεί.

Η εξέλιξη της Βυζαντινής μουσικής είναι συνεχής και αδιάκοπη σε μια πολυκύμαντη ιστορική πορεία.

Για να φθάσει στη σημερινή της μορφή, πέρασε πολλές εξελικτικές φάσεις και περιόδους. Πέρασε εποχές ατονίας και αδράνειας, όπως και εποχές ραγδαίας και εντυπωσιακής εξέλιξης και ανάπτυξης. Αυτές τις διακυμάνσεις καλλιέργειας και προαγωγής της Β.Μ. θα παρακολουθήσουμε διαχρονικά στα επόμενα. Παράλληλα για κάθε εποχή θα αναφέρουμε και τους σημαντικότερους μελουργούς, ποιητές, μαϊστορες και Πρωτοψάλτες, τα ονόματα των οποίων είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με τις εποχές αυτές. (Βιογραφικά στοιχεία, για τους σπουδαιότερους από τους αναφερόμενους εδώ, μπορούν να αναζητηθούν στα Κεφ. Β2 και Β4).

41. Όπως θα δούμε με την ανάπτυξη του «Καλοφωνικού είδους» μελοποιίας, η Β.Μ. εξελίχθηκε και από την άποψη της «τέχνης» και έφθασε σε υψηλό βαθμό.

Α. 1ος αιώνας - 3ος αιώνας

Εξετάζοντας τη μορφή και τη δομή της πρωτοχριστιανικής μουσικής στις πρώτες λατρευτικές συναθροίσεις σε ανατολή και δύση, στα πρώτα χρόνια δηλαδή που άρχιζε να επικρατεί η νέα θρησκεία του Χριστιανισμού, οδηγούμαστε στις «κατ' οίκον Εκκλησίες», τα «μαρτύρια» και τις «κατακόμβες»⁴².

Στις λατρευτικές αυτές συναθροίσεις βρίσκουμε τις πρώτες ρίζες της Εκκλησιαστικής μουσικής, η οποία στην αρχική της μορφή καλύπτει τις ανάγκες της «Βάπτισης» και της «Ευχαριστίας». Αργότερα οι λατρευτικές ανάγκες αυξάνουν, οπότε αυξάνουν κατ' ανάγκη και οι ύμνοι. Οι πρώτες Εκκλησιαστικές υμνωδίες χαρακτηρίζονται από **απλότητα και λιτότητα** δομής, όπως ακριβώς υπαγόρευε το πνεύμα της νέας θρησκείας.

Οι «ύμνοι και οι ωδές πνευματικές», που ήσαν κατά βάση οι ψαλμοί του Δαυΐδ, μεταδίδονταν κυρίως με την προφορική παράδοση.

Η οργανική μουσική απαγορεύτηκε ευθύς εξ αρχής με Αποστολικές διατάξεις και χρησιμοποιείται αποκλειστικά η ομαδική μονόφωνη μουσική (κυρίως η κατά διαπασών συμφωνία).

Με το χρόνο παρατηρείται μια προοδευτική διαμόρφωση της Εκκλησιαστικής ποίησης και μουσικής κατά τον Ελληνικό χαρακτήρα και οι νέες συνθέσεις γίνονται με πρότυπο την Αρχαία δραματική και λυρική ποίηση. Οι ψαλμοί, τα τροπάρια και οι ύμνοι έχουν Ελληνική ποιητική γλώσσα και ήταν εμφανής ο επηρεασμός της Ελληνικής άποψης, στις νέες συνθέσεις, της **συνύφανσης μελωδίας και λόγου**.

Χρόνο με το χρόνο άρχισε να αναπτύσσεται η Εκκλησ. μουσική, κυρίως στα τρία μεγάλα Ελληνικά κέντρα: Την **Αλεξάνδρεια**, την **Αντιόχεια** και ιδιαίτερα την **Κωνσταντινούπολη**.

Αυτοτέλεια άρχισε να παίρνει η μουσική της Εκκλησίας από τα τέλη του 3ου αιώνα και μετά, όταν αναδύθηκε το νέο Χριστιανικό Κράτος, το «Βυζάντιο», με πρωτεύουσα την Κων/πολη, μέσα από τους κόλπους της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας⁴³, η οποία με τις Βαρβαρικές επιδρομές που σάρωσαν το δυτικό τμήμα της και την ίδια τη Ρώμη, μεταμορφώνεται σε Ελληνική και Χριστιανική.

Από τον 4ο αιώνα η Εκκλησία κλυδωνίζεται από αιρέσεις. Αμυνόμενη αποκρυσταλλώνει το δόγμα της και η Θεολογία γνωρίζει τη χρυσή ακμή της. Συγχρόνως επιφανείς Ιεράρχες, παράλληλα με τα κύρια ιερατικά τους καθήκοντα, αρχίζουν να ασχολούνται και με την Εκκλησιαστική ποίηση και να μελοποιούν λειτουργικούς ύμνους.

42. Χριστιανικοί ναοί άρχιζαν να κτίζονται επίσημα από την εποχή του Μ. Κων/νου και μετά (4ος αι.).

43. Με το διάταγμα των Μεδιολάνων (313 μ.Χ.) δόθηκε ελευθερία στη νέα Θρησκεία του Χριστιανισμού, καθώς και για την ανάπτυξη και πρόοδο όλων των τεχνών.

Εν τω μεταξύ βρίσκουμε να ψάλλεται συστηματικά η Θ. Λειτουργία του Ιακώβου του Αδελφοθέου, μέχρι τα μέσα του 4ου αιώνα, όταν ο Μ. Βασίλειος και ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος συντάξαν νέους τύπους Θ. Λειτουργίας.

Από τους πρώτους υμνωδούς, που τροφοδότησαν την Εκκλησία με τους αρχικούς λειτουργικούς (νέους) ύμνους, είναι ο Μάρτυς Ιουστίνος, ο διδάσκαλος της Εκκλησίας Ωριγέννης και ο Επίσκ. Νεοκαισαρείας Γρηγόριος ο Θαυματουργός.

Β. 4ος αιώνας - 7ος αιώνας

Ο 4ος αιώνας είναι η εποχή που αρχίζει η κυριαρχία της χριστιανικής Θρησκείας στο Ανατολικό Κράτος, και προοδευτική εκθρόνιση του ειδωλολατρικού ιδεώδους. Μέχρι τον 7ο αιώνα ολοκληρώνεται ο θρίαμβος της χριστιανικής πίστης οπότε και επιβάλλεται σε ευρεία έκταση πνευματική συνοχή, ενότητα σκέψης και πράξης που βασίζεται στα διδάγματα και την αποκαλυπτική αλήθεια της νέας θρησκείας. Τα λειτουργικά πράγματα της Εκκλησίας συστηματοποιούνται. Οι μεγάλοι Πατέρες, Μέγας Βασίλειος και Ιωάννης ο Χρυσόστομος συνθέτουν τους δύο τύπους της Θ. Λειτουργίας, οι οποίοι και καθιερώνονται.

Η ψαλμωδία έχει επίσης συστηματοποιηθεί με την οργάνωση και καθιέρωση της τάξης των ψαλτών και την εκκαθάριση του ψαλτικού ρεπερτορίου από τα άχρηστα και άσεμνα άσματα. Καθιερώνεται ο θεσμός του «Χοράρχη» και μπαίνει στη μεθοδολογία της ψαλμωδίας η «χειρονομία»⁴⁴.

Η Εκκλησία αντιμετωπίζει με μεγάλη σοβαρότητα το υμνολογικό και ψαλμωδικό θέμα, γι' αυτό και συστήνεται η τοπική Σύνοδος της Λαοδικείας (360) όπου συντάσσονται ειδικοί κανόνες ψαλμωδίας, ενώ από την ίδια εποχή (4ος αι.) μαρτυρείται και η πλαισίωση της μονόφωνης ψαλμωδίας από τους **ισοκράτες**.

Εν τω μεταξύ, με την εμφάνιση των αιρετικών κινήσεων που είχαν ως σκοπό, εκμεταλευόμενοι το ασματικό μέρος των ακολουθιών, να μεταδώσουν τις ιδέες και δοξασίες τους εισάγοντες ύμνους ελκυστικούς και αισθησιακούς τελείως ανάρμοστους προς το λατρευτικό πνεύμα των συνάξεων, οι Πατέρες της εποχής έδωσαν τη μεγάλη προσοχή τους στην οργάνωση και συστηματοποίηση της Εκκλησιαστικής μουσικής.

Εισάγουν και χρησιμοποιούν περισσότερα γένη και συνθέτουν νέους ύμνους τεχνικούς και πρωτότυπους, αλλά με θρησκευτικό και καθαρά αν-

44. Οι «χειρονομίες» στο χορό των ψαλτών είναι ένα είδος μαέστρου. Με τον καιρό οι χειρονομίες πέρασαν σαν «σημάδια» στις διάφορες μορφές σημειογραφίας της μουσικής, για να επεκταθούν και να χρησιμοποιηθούν συστηματικά μέχρι το 1650 αλλά και αργότερα μέχρι το 1814 όταν οι 3 διδάσκ. καθιέρωσαν τη νέα γραφή, παρά το γεγονός ότι Ιεράρχες, όπως π.χ. ο Ι. Χρυσόστομος αντιτάχθηκαν, ευθύς εξ' αρχής, στην παρουσία του «χειρονόμου». (Βλ. και Κεφ. Στ').

τιαιρετικό περιεχόμενο⁴⁵. Παράλληλα με εμφανή την πρόθεση να μην αποξενωθεί τελείως η Εκκλ. μουσική από τη μουσική της **κοσμικής** ζωής που και αυτή επίσης δεν ξεμάκρυνε αλλά προσαρμόστηκε με τα ήθη της νέας πίστης και λατρείας, η Εκκλησία εισάγει και χρησιμοποιεί σε πολλές τελετουργίες χαρμόσυνες και ευχάριστες μελωδίες (π.χ. ο «**χορός του Ησαΐα**» στην ακολουθία του Γάμου, η κατά πλεονασμό χρήση του πλ. α' ήχου κ.λπ.). Κράτησε όμως μακριά από τις ιερές ακολουθίες τα όργανα και τις ορχήστρες της κοσμικής μουσικής.

Παρά τον κίνδυνο όμως των αιρετικών και τις διαμορφούμενες τάσεις κοσμικοποίησης της λατρευτικής μουσικής, οι **αναχωρητές μοναχοί** διατήρησαν την απλότητα και ιεροπρέπεια της ιερής μουσικής των πρώτων χρόνων.

Κατά τον 5ο αιώνα, περίπου, εμφανίζεται και ο όρος «**τροπάρια**» που αποδίδεται σε ορισμένους ύμνους (ο όρος προέρχεται από τις «**στροφές**» και τους «**τρόπους**» της Αρχαιοελληνικής μουσικής), ενώ τον 6ο αιώνα, που θεωρείται ο «**χρυσός αιώνας**» της Εκκλησιαστικής υμνογραφίας, εμφανίζεται το «**κοντάκιο**», τα «**αυτόμελα**», τα «**στιχηρά** (ή στιχερά) **προσόμοια**» και υιοθετείται το «**τυπικό**» της μονής του Αγίου Σάββα των Ιεροσολύμων από την Μ. του Χ. Εκκλησία. Αργότερα δε, τον 7ο αιώνα, εμφανίζεται ο «**κανόνας**», ως συνθετότερη μορφή ποιήματος από το κοντάκιο, με πολλές στροφές.

Η προοδευτική αυτή εξέλιξη της Εκκλησιαστικής μουσικής παρατηρείται συγχρόνως και στη Δύση, στην οποία το πρωτοχριστιανικό μέλος που μεταφέρθηκε τα πρώτα χρόνια του Χριστιανισμού από την Ανατολή, συναντήθηκε και συνενώθηκε με την αρχική μουσική των αυτόχthonων λαών, των Κελτών, των Γαλατών, των Ρωμαίων⁴⁶ κ.λπ.

Στην περιοχή της Ρώμης βρίσκουμε κυρίως τις «**κατακόμβες**», όπου οι διωγμένοι Χριστιανοί ψάλλουν τους «**ύμνους και τις ωδές πνευματικές**» παρόμοια με την Ανατολή.

Αργότερα με την επικράτηση του Χριστιανισμού, η παράδοση και ο τύπος της υμνωδίας, που είχε καθιερωθεί στην Ανατολή, ξαπλώθηκε χωρίς επόδια πλέον και στη Δύση.

Από τον 4ο αιώνα μπαίνουν τα πρώτα θεμέλια από τον **Αμβρόσιο** Επίσκοπο Μεδιολάνων σύμφωνα με τα Ανατολικά λειτουργικά πρότυπα (Αμβροσιανό άσμα ή μέλος)⁴⁷. Δημιούργησε ιδιαίτερο τύπο Λειτουργίας που στα τέλη του αιώνα αυτού απλώθηκε ως πέρα από τα Πυρηνία.

Μεγάλη συμβολή στον ηχητικό πλουτισμό των ακολουθιών της Δύσης με μελωδίες των Εκκλησιών της Ανατολής είχε και ο **Ιλάριος** Επίσκοπος Πουατιέ (Πικταβίου) (300-366), ο οποίος είχε ζήσει πολλά χρόνια στην Ανατολή και μετέφερε αυτούσιους πολλούς Εκκλησιαστικούς ύμνους.

45. «Δεν επιδιώκουμε την **ευφωνία**, αλλά αποδεικνύουμε την αρμονική διάθεση των ψυχικών μας λογισμών. Η ψυχή προτρέπεται να περάσει από την ανισότητα στην ισότητα για να φθάσει στην φυσική της κατάσταση. Λησμονεί τις ηδονές και σκέπτεται μόνο το αγαθό». (Αγ. Ἀθανάσιος).

46. Επίσημοι ιδρυτές της Εκκλησίας της Ρώμης φέρονται οι Απόστολοι Πέτρος και Παῦλος.

47. Σχετικά θα βρει ο αναγνώστης στη βιογράφηση του Αμβροσίου (ΚΕΦ. Β2, σελ. 44).

Μετά τη διαίρεση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας (395) σε Ανατολικό και Δυτικό Κράτος, αρχίζει κάποια διαφοροποίηση στη μουσική, η οποία ακολούθησε, όπως ήταν φυσικό, τη διαφοροποίηση που παρατηρήθηκε σε όλες τις τέχνες. Η λατρευτική μουσική της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας αλλάζει και παίρνει μορφές ανάλογα με τις τοπικές επιδράσεις (κυρίως λαϊκών τραγουδιών) και τις προτιμήσεις, κατά περιοχές, των πιστών. Έτσι άρχισε να διαγράφεται σοβαρός κίνδυνος διάσπασης της συνοχής της Εκκλησίας⁴⁸.

Ο κίνδυνος αποτράπηκε από το Γρηγόριο Διάλογο Πάπα Ρώμης. Ο Γρηγόριος με το σπουδαίο μουσικό του έργο, καθόρισε το ύφος της Εκκλησιαστικής μουσικής, τους ύμνους και τη σειρά που θα έπρεπε να ψέλνονται κατά τη Θ. Λειτουργία (Αντιφωνάριο) και γενικά οργάνωσε και τακτοποίησε τα μουσικά πράγματα της Εκκλησίας (Γρηγοριανό μέλος)⁴⁹.

Κατά την περίοδο αυτή, από τον 4ο μέχρι και τον 7ο αιώνα, διέπρεψαν οι παρακάτω Εκκλησιαστικοί μελουργοί και υμνογράφοι: Μ. Βασίλειος, Ι. Χρυσόστομος, Γρηγόριος Θεολόγος, Μ. Αθανάσιος, Κύριλλος Ιεροσολύμων, Εφραίμ ο Σύρος, Ευσέβιος ο Παμφίλου, Δίδυμος ο Αλεξανδρεύς, Αμβρόσιος Επίσκ. Μεδιολάνων, Ανδρέας Κρήτης, ο μέγιστος των υμνογράφων Ρωμανός ο μελωδός, Γρηγόριος Διάλογος Πάπας Ρώμης, Αυξέντιος Αββάς της Βιθυνίας, Γερμανός Ομολογητής (διάσημος υμνωδός), Γεώργιος Πισίδης (εξαίχουσα ποιητική φυσιογνωμία) κ.ά.

Γ. 8ος αιώνας - 11ος αιώνας

Από τον 8ο αι. και μετά παρατηρείται να κυριαρχεί στους μελοποιούς η διάθεση για μουσικές μακρηγορίες στη σύνθεση και μελισματικούς πλατυσμούς των μελών. Τούτο είχε σαν αποτέλεσμα να εμφανισθούν συνθέσεις και μελωδήματα συνθετότερης και εκτενέστερης μορφής. Εμφανής είναι συγχρόνως και η ποιοτική εξέλιξη τόσο στην υμνογραφία όσο και στην μελική σύνθεση των ύμνων. Όλα αυτά οφείλονται στο γεγονός ότι μετά τον 8ο αιώνα κάνουν την εμφάνισή τους στο μουσικό Εκκλησιαστικό προσκήνιο χαρισματικοί και ιδιοφυείς μελουργοί και υμνογράφοι. Οι εξέχουσες αυτές μορφές της Εκκλ. μουσικής έδωσαν με το έργο τους, τεράστια ποιοτική ώθηση στην τέχνη της μελοποιΐας και την καλλιέργησαν σε μεγάλο βαθμό. Παράλληλα, την ίδια εποχή, σημαντική καλλιέργεια της μουσικής (όπως επίσης και των Γραμμάτων) παρατηρείται και στους χώρους των Ιερών Μονών (Μονή Αγίου Σάββα, Μονή Στουδίου κ.λπ) απ' όπου πηγάζουν φωτισμένοι μελοποιοί και υμνογράφοι.

48. Ο κίνδυνος προερχόταν από το γεγονός ότι κάθε περιοχή διαμόρφωνε δική της λατρευτική μουσική και έτσι τα Εκκλησιαστικά μέλη άρχισαν, με το χρόνο, να απομακρύνονται από την αυστηρότητα και την ιεροπρέπεια των Ανατολικών προτύπων.

49. Σχετικά στη βιογράφηση του Γρηγορίου (Κεφ. Β2, σελ. 46).

Ο ρόλος του μελοποιού και υμνογράφου ήδη έχει διαχωριστεί σε διαφορετικά πρόσωπα (μέχρι τότε ο ποιητής είναι συγχρόνως και μελοποιός του έργου του).

Ο συνεχής πλουτισμός της υμνογραφίας και η συνεχής επέκταση των μουσικών συνθέσεων, οδήγησαν πλέον και υπαγόρευαν την ανάγκη της μουσικής γραφής και καταγραφής των ύμνων⁵⁰.

Από τότε αρχίζουν και δημιουργούνται κατά καιρούς τα διάφορα μουσικά συστήματα γραφής. Μετά τη λεγόμενη **εκφωνητική γραφή**⁵¹ έχουμε την **πρώιμη Βυζαντινή σημειογραφία**, η οποία ανήκει στον μεγάλο Ιεράρχη της Εκκλησίας **Ιωάννη Δαμασκηνό** τον επιλεγόμενο «*Ορφέα*» της Εκκλησιαστικής μας μουσικής. Η γραφή αυτή υπέστη διαφοροποιήσεις και μετατροπές από μεταγενέστερους επιφανείς μουσικοδιδασκάλους και μαύστορες της μουσικής.

Από τον 9ο αι. και μετά βρίσκουμε τους μεγάλους μουσικοδιδασκάλους μελουργούς να παραδίδουν τα πολύτιμα χειρόγραφα τους με τη θαυμαστή πλέον ψαλτική τέχνη στη ιστορία και τους περίφημους γραφείς των κωδίκων να περιγράφουν λεπτομέρειες και να μεταφέρουν λειτουργικές διατάξεις πολύτιμες κι αυτές για την ιστορία της ψαλμωδίας.

Την ίδια περίοδο, παράλληλα με την Εκκλησιαστική μουσική, παρατηρείται και ανάλογη ανάπτυξη και εξέλιξη της εξωτερικής μουσικής που θεωρείται ως συνέχεια της εξέλιξης που άρχισε από τον 5ο κι όλος αιώνα, χωρίς να παύσει να βρίσκεται σε διαρκή σύζευξη με την Εκκλ. μουσική⁵².

Οι ψάλτες της εποχής είχαν ιδιαίτερη αδυναμία στην εξωτερική μουσική, την οποία άκουγαν στον ιππόδρομο και στα διάφορα θεάματα και μοιραία δεν απέφευγαν να επηρεάζονται απ' αυτή και να μιμούνται πολλές φορές στις ψαλμωδίες τους εξωτερικά μέλη και άσματα, προκειμένου να ικανοποιήσουν και αισθητικές απαιτήσεις των ακροατών. Συχνά μάλιστα «*Αγιοποστολίτες (των Αγίων Αποστόλων) και Αγιοσοφίτες (της Αγίας Σοφίας) ψάλτες*» συμμετείχαν στις «*Φατρίες*» του Ιπποδρόμου και συνέπαλλαν στις επευφημίες τα «*Βασιλικά*» και «*Απελατίκια*» («*Έκθεσις της Βασιλείου τάξεως*» - Κων/νου Πορφυρογέννητου - 9ος αι.)⁵³.

Καθ' όλη τη διάρκεια της περιόδου αυτής η Εκκλ. μουσική συμβαδίζει και παρακολουθεί διαχρονικά την ανάπτυξη της Βυζ. Αυτοκρατορίας, η οποία από τον 9ο μέχρι τον 13ο και τον 14ο αιώνα διάγει την περίοδο της

50. Την εποχή αυτή έχουν σχεδόν εξαφανιστεί και τα τελευταία ίχνη της Αρχαίας αλφαβητικής γραφής η οποία είχε ατονήσει αφού οι ύμνοι μετεδίδοντο με την φωνητική παράδοση κυρίως.

51. Μέχρι και τον 7ο αι. για τη μουσική γραφή των ύμνων χρησιμοποιείται η Αλφαβητική σημειογραφία, ενώ παράλληλα την ίδια περίοδο αλλά και μετά, χρησιμοποιείται και η εκφωνητική σηματογραφία για την μελική ανάγνωση των Ευαγγελικών κ.ά. περικοπών.

52. «*Από της Α' εκατονταετηρίδος οι Βυζαντινοί την μουσικήν πίστευον αποτελούσαν μέρος της φιλοσοφίας και μετ' αυτής συναπαρτίζουσιν την ανωτέραν παιδείαν*» (Μ.Ι. Γεδεών - Μέγας Χαρτοφύλακας - «Μουσικά Χρονικά» - 1930 έτος β' τεύχ. 12, σελ. 306).

53. «*Εις πάσας δε σχεδόν τας κοσμικὰς χροιάς, εορτάς, ιερά είναι και τα άσματα και αι μελωδίαι· αλλά και ψάλλται αναφέρονται κατά τι ιπποδρόμιον, αγιοσοφίται και αγιοπολίται μόνον, οι δύο δ' ούτοι χοροί «συνήσαν τοις δήμοις εν ταις δοχαίς ευφημούντες»* (ο ίδιος σελ. 311).

ακμής και της ωριμότητάς της⁵⁴. Η Εκκλησία προσηλυτίζει τους Σλαύους και Ρώσους⁵⁵ στον Χριστιανισμό και η Βυζ. μουσική εξέρχεται των ορίων της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει κανείς να σημειώσει και να παρατηρήσει ότι στο Βυζάντιο δεν παρατηρείται την περίοδο αυτή ουσιαστική ανάπτυξη στο **Λειτουργικό Δράμα** (όπως στη Δύση). Μόνο δύο τελετές είναι γνωστές στις Εκκλησίες της Ανατολής: Η τελετή του «**νιπτήρος**» (τελείται και σήμερα στην Πάτμο και στο Πατριαρχείο των Ιεροσολύμων) και η ακολουθία των «**τριών Παίδων εν τη Καμίνω**» (καταγράφεται σε χειρόγραφο του 11ου και 14ου αι.).

Την ίδια περίοδο στην Δύση, όπου κυριαρχούσε το Γρηγοριανό μέλος, εμφανίζεται και αρχίζει να εξελίσσεται αλματωδώς η «**Πολυφωνία**», ένα μουσικό ύφος, που ενώ είχε ως πηγή το Γρηγοριανό μέλος, εξελίχθηκε διαφορετικά, ακολουθώντας άλλο δρόμο, και επέτρεπε να ακούγονται συγχρόνως περισσότερες από μία μελωδίες. Το Γρηγοριανό μέλος, μονόφωνο πάντοτε και πλούσιο σε δύναμη μελωδίας και ρυθμό, αυστηρό όμως και υποκείμενο σε περιοριστικούς νόμους, αρχίζει σιγά - σιγά να παραγκωνίζεται. Παράλληλα η πολυφωνική μουσική εμφανίζεται με περισσότερα ελκυστικά στοιχεία, αφού προβάλλει την απελευθέρωση στο ρυθμό των μελωδιών και την προσέγγιση περισσότερο προς το λαϊκό τραγούδι, που οπωσδήποτε έδινε τη δυνατότητα και είχε μεγαλύτερη ελευθερία στην κίνηση και εξασφάλιζε πλουτισμό φωνών με ρυθμικά και μελωδικά στολίσια⁵⁶.

Η Εκκλησία προσπαθεί και επιμένει για την επαναφορά του Γρηγοριανού μέλους στην αρχική του μορφή⁵⁷. Με μια σειρά από Συνόδους προσπαθεί να επαναφέρει το Γρηγοριανό μέλος στο «**σωστό δρόμο**». Παρ' όλα αυτά η πολυφωνική μουσική, Εκκλησιαστική και μη, έλαβε ραγδαία εξέλιξη και ανάπτυξη που έμελε (από τον 12ο αιώνα και μετά) να θεμελιώσει το θαυμάσιο οικοδόμημα του όλου μουσικού πολιτισμού του Δυτικού κόσμου, τόσο στον Εκκλησιαστικό χώρο, όσο, κυρίως, στον εκτός της Εκκλησίας χώρο.

Τέλος στην ίδια περίοδο, στην ανάπτυξη της Βυζ. Εκκλ. μουσικής έχουμε αξιοσημείωτη συμβολή και των Ελλήνων της Κάτω Ιταλίας και Σι-

54. Η ακτινοβολία του Βυζαντίου ως του πνευματικού κέντρου και κληρονόμου του Αρχαίου Πολιτισμού είναι πλέον αναμφισβήτητη στην Ανατολή και στη Δύση.

55. Βλ. Κεφ. Β2, σελ. 53.

56. Σχετικά με την εμφάνιση και εξέλιξη της πολυφωνικής Εκκλησιαστικής μουσικής, καθώς και για την σχέση της με την Βυζαντινή μουσική, θα βρει ο Αναγνώστης στο Κεφ. Η'.

57. Στην επιμονή αυτή οφείλεται και το γεγονός ότι πολλά αρχαιότατα Βυζαντινά μελωδήματα, των οποίων η γνησιότητα της μελωδικής μορφής έχει πλήρως ελεγχθεί με τη συγκριτική έρευνα, διατηρήθηκαν σχεδόν πανομοιότυπα στην παράδοση Ανατολή και Δύσης, παρά τις αντίθετες ιστορικές συνθήκες, τις κατά καιρούς εξελίξεις και μορφολογικές ανακατατάξεις στη μουσική της Χριστιανικής λατρείας. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αποτελεί ο Τρισάγιος ύμνος. Αν συγκρίνουμε τη μελωδία του Γρηγοριανού «**Τρισάγιου**» με το αντίστοιχο μέλος που κατέλιπε στην Ανατολική Ορθόδοξη παράδοση ο Πέτρος ο Πελοποννήσιος, θα παρατηρήσουμε ότι, παρά το γεγονός ότι το Γρηγοριανό Τρισάγιο ψάλλεται στο διατονικό και όχι στο χρωματικό γένος, όπως το Τρισάγιο του Πελοποννησίου, και τα δύο διατηρούν το Ελληνικό κείμενο και έχουν διάβρωση σχεδόν ομοιόμορφη.

κελίας (Κοσμάς ο Ξένος ή Ικέτης, ο Δάσκαλος του Ι. Δαμασκηνού και Κοσμά του Μελωδού, Ιωσήφ ο Υμνογράφος κ.ά.).

Την περίοδο αυτή έζησαν και διέπρεψαν οι παρακάτω μελουργοί και υμνογράφοι:

Ο Θεός και Ιερός Ιωάννης ο Δαμασκηνός, η πρώτη πηγή της Βυζ. Μ., Κοσμάς ο Μελωδός, οι Στουδίτες (Θεόδωρος, Ιωσήφ, Ανατόλιος κ.λπ.), Ιωάννης Ευχαΐτων, ο «**μαυρόπους**» ποιητής κανόνων και στιχρών ιδιομέλων, Λέων ο Σοφός, Λέων ο Βυζάντιος με έργα που επιγράφονται «**Βύζαντος**» ή «**Βυζαντίου**», Κασσιανή ή Κασσία η μοναχή, Φώτιος Πατριάρχης Κων/πόλεως κ.ά.

Δ. 12ος αιώνας - 15ος αιώνας

Η διάρκεια από τον 12 έως και τον 15ο αι. αντιπροσωπεύει μια καθοριστική και ιδιαίτερης μορφής περίοδο εξέλιξης στα μουσικά πράγματα της Εκκλησίας. Το υμνογραφικό έργο της Ανατολικής Εκκλησίας έχει πλέον ολοκληρωθεί (εκτός ειδικών περιπτώσεων νέων Αγίων και ακολουθιών ειδικών περιστάσεων) και η μόνη μουσική δραστηριότητα περιορίζεται κατά κύριο λόγο στη μελουργική σύνθεση, η οποία αρχίζει να αναπτύσσεται με γοργότατο ρυθμό.

Παράλληλα στη Δύση έχουμε επίσης ταχύτατη και αλματώδη ανάπτυξη της πολυφωνικής (Ευρωπαϊκής) μουσικής.

Μέσα στο γενικό αυτό κλίμα της μουσικής αντιπαράθεσης και άμιλλας η Β.Μ. εξελίσσεται και από τον 14ο αι. και μετά παίρνει τη μορφή υψηλής τέχνης με θαυμαστή, από μορφολογική άποψη, πληρότητα. Οι νέες συνθέσεις πλέον είναι επώνυμες και όλες οι παλαιές χαρακτηρίζονται με την ένδειξη «**παλαιόν**» ή «**Αρχαίον μέλος**». Η τέχνη της μελοποιίας γίνεται αυτόνομη και φέρνει το προσωπικό ύφος του συνθέτη.

Από την περίοδο αυτή αρχίζει η εμφάνιση των μεγάλων διδασκάλων - πρωτοψαλτών και μαϊστόρων. Είναι αυτοί που ανοίγουν νέες περιόδους ακμής της καλοφωνίας της ψαλτικής τέχνης και δημιουργούν τα διάφορα είδη μελοποιίας με καλλιτεχνική πλέον αξία και ιδιαίτερη έντεχνη επιτήδευση. Οι νέες μελοποιήσεις, η επεξεργασία και ο μελισματικός εμπλουτισμός των παλαιών μελών, παράγουν μια μεγάλη ποικιλία συνθέσεων τόσο στο είδος της καλοφωνίας όσο και στα άλλα είδη.

Η εποχή αυτή αποτελεί την πρώτη μεγάλη άνθιση και ακμή της ψαλτικής τέχνης που κορυφώνεται προς το τέλος της και διατηρείται μέχρι τον 16ο αι. Ειδικότερα αναπτύσσονται η **παπαδική** μελοποιία και επιβάλλονται (με συνεχείς αντιγραφές) τα παλαιά μουσικά βιβλία, **Σαχηράριο**, **ειρμολόγιο** και **κοντακάριο**, ενώ γεννιέται και το **Αναστασιματάριο** (πριν από το 1453) που αντιστοιχεί στην **παρακλητική** (Οκτώηχο).

Εδώ είναι χρήσιμο να επισημάνουμε ότι τα διάφορα μουσικά βιβλία της Εκκλησίας, διαχρονικά, εμπλουτίζονται με νέες συνθέσεις ή με καλλωπισμούς και συντμήσεις των παλαιών συνθέσεων και γενικά τροποποιούνται κάθε φορά σύμφωνα με τη μουσική δυνότητα και το αισθητικό κριτήριο του νέου μελουργού αλλά και σύμφωνα με τα αισθητικά της εποχής του. Γι' αυτό πολλά μουσικά βιβλία αποδίδονται επώνυμα στους συνθέτες μελουργούς που οικοδόμησαν εξαρχής ή εργάστηκαν πάνω σε παλαιότερο έργο (π.χ. Στιχηράριο Μανουήλ Χρυσάφη ή Γερμανού Νέων Πατρών κ.λπ.).

Οι σημαντικότεροι μελοποιοί, πρωτοψάλτες και μαΐστορες της περιόδου αυτής είναι οι εξής:

Νικηφόρος Ηθικός, Ιωάννης Γλυκός, Ιωάννης Κουκουζέλης - Παπαδόπουλος ο Μαΐτωρ, Ξένος ο Κορώνης, Μοναχός Αγάθων, Κων/νος Μαγουλάς, Γεώργιος Πανάρετος, Γεώργιος Κοντοπετρής, Δ. Δοκειανός, Γρηγόριος ο δομέστικος ο Γλυκός, Θεόδουλος μοναχός, Αγάθων ο Κορώνης, Χαλιβούργης, Φαρδιβούκης, Ιωάννης Τζακνόπουλος, Βαρθολομαίος δομέστικος Λαύρας, Χριστόφορος Μυστάκων, Ιωάννης Κλαδάς ο Λαμπαδάριος η δεύτερη πηγή της Β.Μ., Ιωάννης Λάσκαρης ο Σηρπάναγος, Μανουήλ Αργυρόπουλος ο Μαΐτωρ, Μανουήλ Βλατηρός, Δαβίδ Ραιδεστηνός, Μάρκος Ιερομόναχος, Γεράσιμος Χαλκόπουλος (ή Χαλκεόπουλος), ο περίφημος Μπούνης ο Αλυάτης, Κων/νος Μοσχιανός, Φίλιππος Γαβαλάς, Ιωάννης Πλουσιαδινός, ο κορυφαίος Μανουήλ Δούκας ο Χρυσάφης κ.ά.

Ε. 16ος αιώνας - 17ος αιώνας

Η μουσική δραστηριότητα αμέσως μετά την άλωση αναστέλλεται, όπως ήταν φυσικό, και η παραγωγή νέων συνθέσεων εντοπίζεται στο χώρο της προσωπικής δημιουργίας ολίγων επώνυμων διδασκάλων. Η αντιγραφή και η διάδοση των χειρογράφων της παραδόσεως του 15ου αι. και κυρίως του Μανουήλ Χρυσάφη συνεχίζεται⁵⁸. Δημιουργούνται όμως πολλές ιδιοτυπίες (κυρίως στις αρχές του 16ου αι.) λόγω των κατά τόπους διαφορετικών πολιτικών καταστάσεων, με αποτέλεσμα την ποικιλόμορφη εξέλιξη των μουσικών πραγμάτων με εξωτερικές επιδράσεις και αλλοιώσεις.

Την παροδική αυτή κάμψη στην εξέλιξη της μουσικής στην Πόλη αμέσως μετά την Άλωση, αντικαθιστά μια άνθιση της Βυζαντινής μελοποιίας και παραγωγής νέων συνθέσεων, σε άλλες περιοχές, όπως στη Σερβία, στη Κύπρο, στη Κρήτη κ.α., από τοπικούς εκπροσώπους της ψαλτικής τέχνης.

58. Ο Μ. Χατζηγιάννης σημειώνει: «Το έργο του Χρυσάφη υπήρξε μεγάλο σε όγκο και σπουδαιότητα... Το ίδιο το έργο διαθέτει αναμφισβήτητα όλα εκείνα τα στοιχεία που ήταν απαραίτητα να το κρατήσουν στην επικαιρότητα μεγάλο χρονικό διάστημα. Έτσι και εξ αιτίας των ειδικών συνθηκών που ακολούθησαν, τα μέλη του Χρυσάφη, κυριάρχησαν σχεδόν ολοκληρωτικά ως τα μέσα περίπου του 17ου αι. Αλλά και αργότερα ακόμη, σχεδόν ως τις μέρες μας, πολλά παραμένουν σταθερά σε χρήση στη λειτουργική πράξη» (Χειρόγραφα Εκκλ. Μουσικής - (1453 - 1820) - 1975).

με τη συμβολή και βοήθεια προσφύγων μουσικών από την Πόλη. Στην Κρήτη η μουσική ακμή είναι εντονότερη και η άνθιση μεγαλύτερη. Σπουδαίοι μουσικοδιδάσκαλοι και Πρωτοψάλτες διαπρέπουν μετά την Άλωση, κατά τον 16ο και 17ο αιώνα.

Μετά την παροδική κάμψη και από τα τέλη του 16ου αιώνα, ο ρυθμός εξέλιξης γίνεται πιο έντονος για να φθάσουμε στον λεγόμενο «*χρυσούν αιώνα*» της ψαλτικής τέχνης που είναι ο 17ος αιώνας.

Πράγματι κατά τον αιώνα αυτόν και μέχρι το πρώτο μισό του 18ου αι. που αποτελούν την δεύτερη μεγάλη εποχή άνθησης της Βυζ. Μουσικής, έχουμε μια ουσιαστική αναγέννηση της μουσικής που οφείλεται στους μεγάλους μελουργούς και πρωτοψάλτες που διέπρεψαν την εποχή αυτή. Καινούργια μουσικά είδη επινοούνται και μπαίνουν σε χρήση. Παράγεται ένας μεγάλος όγκος, ιδιαίτερα κομψών και καλλωπισμένων, χειρογράφων και ολοκληρώνονται τα μουσικά βιβλία, Κυψέλη, Μηναία και Δοξαστάριο (αρχές 18ου αι.), τα οποία συμπληρώνονται μέσα στον 18 αι. με τη νέα Παπαδική (Πανδέκτη).

Προς το τέλος της χρυσής αυτής εποχής (αρχές 18ου αι.) εξακολουθεί να δεσπόζει η μεγάλη μορφή του Μελωδού Πέτρου Μπερεκέτη που θεωρείται ο Αρχιτέκτονας της αναγεννητικής και ανοδικής πορείας των ψαλτικών πραγμάτων και της νέας μορφής μελοποιίας.

Η ραγδαία αυτή εξέλιξη των μουσικών πραγμάτων επέφερε αναγκαστικά και διαφοροποίηση της παραδοσιακής σημειογραφίας, με πολλές προσπάθειες βελτίωσης και τελειοποίησης. Ο Μπαλάσιος, ο Ιερεύς και Νομοφύλακας, είναι εκείνος στον οποίο οφείλεται η αρχή της εξελικτικής και ανοδικής πορείας στον τομέα αυτό. Η προσπάθεια αυτή του Μπαλασίου ακολουθείται, στους επόμενους αιώνες, από πολλές άλλες περιώνυμων και φημισμένων μουσικοδιδασκάλων, για να καταλήξει και να ολοκληρωθεί, το 1814, με τη μεταρρύθμιση και την εφεύρεση της νέας μουσικής γραφής από τους τρεις διδασκάλους.

Δημιούργημα επίσης του 17ου αι. είναι και οι διάφορες μελουργηματικές μορφές Δοξολογιών που παραμένουν και χρησιμοποιούνται ως τις μέρες μας μαζί με άλλες των κατοπινών αιώνων⁵⁹.

Κατά τον 16ο αιώνα διέπρεψαν οι παρακάτω μελουργοί:

Μανουήλ ο Μέγας ρήτωρ, ο Ακάκιος Χαλκιόπουλος, ο οποίος περί τα 1500-1520 δημιούργησε στην Κρήτη σπουδαίο μουσικό έργο, Ευστάθιος και Αντώνιος, μοναχοί της μονής Πούτνας (Μολδαβίας), ο Ιωάννης Κορδοκοτός στην Κύπρο κ.ά.

59. Η πρώτη (γνώστη) δοξολογία είναι σε ήχο πλ. του Α' και ανήκει στον Μελχισηδέκ Επίσκοπο Ραιδεστού (17ος αι.). (Βλ. σελ. 68).

Τον 17ο αι. διέπρεψαν οι εξής:

Γεώργιος Ραιδεστηνός ο Α΄ ο πρωτοψάλτης, Κων/νος ο εξ Αγχιάλου, Γαβριήλ και Γενάδιος εξ Αγχιάλου, Κλήμης ο Μυτιληναίος, Μελχισεδέκ Ραιδεστού, Παναγιώτης Χρυσάφης ο Νέος ο πρωτοψάλτης, Γερμανός Νέων Πατρών, Μπαλάσης Ιερέυς και Νομοφύλακας, Πέτρος Μπερεκέτης ο Γλυκύς Μελωδός, Κοσμάς Ιβηρίτης, Αθανάσιος Ιβηρίτης, Δαμιανός Βατοπεδηνός, Γιβάσκος Βλάχος, Αντώνιος Επισκόπουλος (Α΄ ψάλτης Κυδωνίας), Βενέδικτος Επισκόπουλος, Θεοφάνης Καρύκης ο πρωτοψάλτης και Οικουμενικός Πατριάρχης, Νικόλαος Δουκατάρης, Διονύσιος Μητροπολίτης Ηρακλείας, Δημήτριος Νταμίας (Πρωτοψάλτης Χανδάκου Κρήτης) κ.ά.

ΣΤ. 18ος αιώνας

Από τα μέσα του αιώνα αυτού παρατηρείται χαρακτηριστική στροφή σε συντομότερες μορφές μελοποιίας. Είναι προφανής η προσπάθεια για περιορισμό των χρονικών ορίων των ακολουθιών λατρείας στην ορθόδοξη Εκκλησία. Η τάση αυτή παρατηρείται ιδιαίτερα στις, εκτός των μονών, Εκκλησίες και κυρίως στα μεγάλα αστικά κέντρα. Παράλληλα συνεχίζεται η εμμελέστατη επιτήδευση και ο καλλωπισμός των παλαιών μελών, τα οποία εμπλουτίζονται με «μελιρρυτόφθογγες νεοφανείς θέσεις» (κατά τον Χρυσάφη τον Νέο).

Η περίοδος αυτή είναι η τρίτη, κατά σειρά, εποχή μεγάλης άνθησης της Β.Μ. και προσδιορίζεται χρονικά από το 1750 μέχρι το 1820. Εμπίπτει δηλαδή με τη γενικότερη αναδιοργάνωση του Ελληνισμού πριν την επανάσταση. Εντοπίζεται δε αποκλειστικά στο χώρο της Μ. του Χ. Εκκλησίας στην Κων/πολη, στο Άγιον Όρος και τη Σμύρνη.

Στις αρχές της περιόδου αυτής επικρατεί η μεγάλη μορφή του Πρωτοψάλτου Παναγιώτη Χαλάτζογλου, ο οποίος δημιούργησε ισχυρή προσωπική ψαλτική παράδοση με τη διαμόρφωση του Πατριαρχικού ύφους και την ιδιότυπη ερμηνεία των μελών, στοιχεία που κληροδοτήθηκαν διαδοχικά σ' όλους τους μετέπειτα ψάλτες της Κων/πολης.

Εν τω μεταξύ η μεγάλη μελουργική παραγωγικότητα του Π. Μπερεκέτη συνεχίζεται, ενώ, σχεδόν ταυτόχρονα, κυριαρχούν οι μεγάλες μουσικές μορφές του Ιωάννη Τραπεζούντιου και του Δανιήλ από Τυρνάβου (μαθητές και οι δύο του Π. Χαλάτζογλου και πρωτοψάλτες της Μ.Χ.Ε.), με πολλά νέα πρωτότυπα μέλη γραμμένα με καινούργια αναλυτικότερη γραφή από τη γραφή του Μπαλασίου.

Στα νέα μαθήματα είναι εμφανής ο επηρεασμός από την Εξωτερική μουσική, κυρίως στο καλοφωνικό είδος, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν συντηρείται συγχρόνως γραπτά και ακουστικά η παλαιότερη μουσική παρά-

δοση. Τούτο πιστοποιείται ιδιαίτερα στα μουσικά έργα του, κορυφαίου επίσης, Ιακώβου του πρωτοψάλτη που εμφανίζεται στα τέλη του 18ου αι. Ο Ιάκωβος απεχθάνεται τους νεοτερισμούς, συντέμνει όμως τα παλαιά μέλη χρησιμοποιώντας όλες τις παλαιότερες θέσεις του Στιχηραρίου χωρίς να παραλείπει τις πιο γνωστές από τις νεότερες που διατηρούσαν το αρχαιοπρεπές κατασκευτικό - Εκκλησιαστικό ύφος.

Η μεγάλη ακμή όμως της Β.Μ., κατά τον 18ο αι., είναι συνδεδεμένη κυρίως με την μεγαλύτερη μουσική φυσιογνωμία του αιώνα αυτού τον Πέτρο Πελοποννήσιο τον Λαμπαδάριο. Το έργο του Πέτρου, πολύτιμο και καθοριστικό για την ομαλή και γνήσια μεταφορά όλων σχεδόν των παλαιότερων μελών, που είχαν διατηρηθεί κατά παράδοση στην πράξη ως την εποχή του, στις επόμενες γενεές μέχρι σήμερα, τον κατατάσσει στην κορυφή της πυραμίδας των σκαπανέων της ιερής ασματικής μας τέχνης.

Έκανε πλατιά απλούστευση και συστηματική εξήγηση της αρχαίας στενογραφίας και μελοποίησε πάλι από την αρχή όλα τα παλαιά μουσικά βιβλία! Τα βιβλία αυτά μεταγράφηκαν, με το νέο μουσικό σύστημα, μετά το 1814, τυπώθηκαν και σήμερα κυριαρχούν στη λειτουργική πράξη της Εκκλησίας.

Τα νέα μέλη που συνέθεσε σε μεγάλο πλήθος αντικατέστησαν στην πράξη τα παλαιότερα, διαδόθηκαν ευρύτατα και επιβιώνουν μέχρι σήμερα. Μεταξύ των σπουδαίων παλαιών μαθημάτων που διασώθηκαν μέχρι σήμερα με την εξήγηση του Π. Λαμπαδαρίου, είναι και τα περίφημα μαθήματα: «*Το Μέγα Ισον*» του Μαΐστορα Ι. Κουκουζέλη, «*Τα αργά Κεκραγάρια*» του Ι. Δαμασκηνού και τα «*Ένδεκα εωθινά*» του Ι. του Γλυκέος.

Τον ίδιο αιώνα διέπρεψαν και οι παρακάτω μουσικοί μελουργοί και πρωτοψάλτες: Ιωακείμ Βιζύης ο Σαλαμπάσης, Δημήτριος Μυτιληναίος, Αντώνιος Ιερέυς και Οικονόμος, Μανουήλ Γούτας ο Θεσσαλονικεύς, Νεκτάριος Γρημάνης ο Μυτιληναίος, Αναστάσιος Ραψανιώτης, Σεραφείμ ηγούμενος Λαύρας, Κύριλλος Αρχ/πος Τήνου, Ιωάσαφ Κουκουζέλης ο νεότερος, Θεοδόσιος Ιεροδιάκονος Χίου, Δημήτριος Λώτος Α΄ ψάλτης Σμύρνης μαθητής του Θεοδοσίου, Μελέτιος ο Σιναΐτης ο Κρης, Βασίλειος Στεφανίδης, ο περίφημος Γεώργιος Κρης και Πέτρος ο Βυζάντιος ο Πρωτοψάλτης.

Ζ. 19ος αιώνας

Με την είσοδο του 19ου αιώνα η Β.Μ. βρίσκεται σε πλήρη άνθιση και ακμή. Στη συνέχιση της ανοδικής της πορείας και την πλατύτερη μετέπειτα διάδοσή της συμβάλλουν δύο σημαντικά γεγονότα.

Το πρώτο είναι η επινόηση της νέας μεθόδου αναλυτικής σημειογραφίας από τους τρεις διδασκάλους (1814) και το δεύτερο η επινόηση της μουσικής τυπογραφίας ταυτόχρονα στο Βουκουρέστι και στο Παρίσι (1820).

Ένα τρίτο, εξ ίσου σημαντικό, γεγονός θεωρείται ότι έπαιξε και αυτό αποφασιστικό ρόλο στην ευρύτερη διάδοση της Βυζ. μουσικής και την επιβολή της πλέον ως τέχνης και Επιστήμης. Είναι η ίδρυση της Γ' Πατριαρχικής Μουσικής Σχολής που ως κύριο σκοπό έχει τη διδακτική της νέας γραφής (1815-1821).

Όλα αυτά δημιούργησαν μια νέα πραγματικότητα, επηρέασαν τα μουσικά πράγματα καθοριστικά και μείωσαν σε μεγάλο βαθμό την ενασχόληση των αντιγραφών μουσικών - ψαλτών με τη χειρόγραφη παραγωγή των μουσικών βιβλίων⁶⁰. Η μουσική παιδεία μπορεί πλέον να επεκτείνεται και να διαδίδεται πιο εύκολα, ενώ ο προγονικός θησαυρός της Ψαλτικής τέχνης μπαίνει σε νέα καθοριστική φάση μεταφοράς και διάδοσης στις επόμενες γενnees, με πολλές πάντως αντιρρήσεις και αμφιβολίες σχετικά με τη γνησιότητα της μεταφοράς.

Το έργο των τριών διδασκάλων υπήρξε πράγματι μέγα και καταλυτικό για την εδραίωση, την παρά πέρα πορεία και εξέλιξη της Εκκλησιαστικής μουσικής σ' όλη την ορθόδοξη επικράτεια. Ωστόσο το νέο μουσικό σύστημα είχε και αρνητικές επιπτώσεις. Η εύκολη καταγραφή της μελωδίας με το νέο σύστημα είχε ως αποτέλεσμα πολλές φορές την διαφοροποίησή της, γιατί η καταγραφή σχετιζονταν πολλές φορές με υποκειμενικές απόψεις μεταφοράς και απόδοσης, στα εκδιδόμενα κάθε φορά μουσικά βιβλία (όπως επί παραδείγματι κάτι παρόμοιο συμβαίνει και στις μέρες μας).

Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι ο τότε Πρωτοψάλτης της Μ.Χ.Ε. Κων/νος ο Βυζάντιος δεν αποδέχτηκε το νέο σύστημα γραφής, όπως επίσης δεν το αποδέχτηκαν και οι, Ιωάννης ο Λαμπαδάριος, Αντώνιος ο Λαμπαδάριος, Στέφανος ο δομέστικος, ο Βασίλειος Στεφανίδης⁶¹ κ.α. Επίσης ο Απόστολος Κώνστας (Κωνστάλας ή Κρουστάλας) σπουδαιότατος διδάσκαλος της μουσικής από τη Χίο (έζησε όμως όλα του σχεδόν τα χρόνια στην Κων/πολη), μαθητής του Πέτρου Βυζαντίου και Γεωργίου του Κρητός, βαθύς γνώστης των μουσικών της σημειογραφίας, συνέγραψε, πριν από τη γραφή του Θεωρητικού της νέας μεθόδου του Χρύσανθου, ένα πλήρες Θεωρητικό «της μουσικής τέχνης της κοινής παραδόσεως και τεχνολογίας, της περιεχούσης κατ' ακρίβειαν πάσαν τέχνην και ενέργειαν των φωνών, εν συντόμω τρόπω» (1800), με βασικό και κύριο αντικείμενο την εξήγηση της παλαιάς σημειογραφίας. Την παλαιά σημειογραφία ο Απόστολος την αντιμετωπίζει σαν τέχνη και την εξηγεί σε κάθε λεπτομέρεια, σε αντίθεση με τον Χρύσαν-

60. Υπάρχει πράγματι ένας πολύ μεγάλος αριθμός πανομοιότυπων χειρογράφων αντιτύπων ενός και του αυτού χειρογράφου μουσικού έργου του πρώτου συνθέτη, στις διάφορες μονές ή ιδιωτικές βιβλιοθήκες. Μαρτυρείται ως παράδειγμα ότι ο Απόστολος Κώνστας ή Κωστάλας ο Χίος, ο μέγας θεωρητικός για τον οποίο ομιλούμε πιο κάτω, αντέγραψε το «Θεωρητικό» του επτά (7) φορές (από το 1800 μέχρι το 1820) για βιοποριστικούς λόγους! (Γρ. Στάθης: «Εξήγηση της παλαιάς Βυζ. σημειογραφίας» - 1978, σελ. 29).

61. «Τούτο δε βλέπω ότι ο σχηματισμός των μεγάλων υποστάσεων από ημέρας εις ημέρας διαφθείρεται» λέγει ο Βασ. Στεφανίδης γιατί «οι εξηγήσεις της νέας μεθόδου έπρεπε να χρησιμεύουν εις το να ανακαλεί εις την μνήμη των ο μαθητής τας υποστάσεις αυτών... όχι... να προξενήσωσιν εις τον μαθητήν τελείαν των μουσικών βιβλίων ακαταληψίαν» («Σχεδιάσμα περί Μουσικής...» τεύχος Ε', σελ. 276).

θο που οικοδομεί εξαρχής νέα μέθοδο γραφής με τελείως δογματικό και τεχνολογικό χαρακτήρα⁶². Φυσικό ήταν να αντιδράσει στη μέθοδο των τριών διδασκάλων, γι' αυτό και εξακολούθησε να αντιγράφει το Θεωρητικό του και να το διαθέτει στους φίλους και οπαδούς της δικής του Θεωρίας. Αυτός είναι ίσως και ο λόγος που αγνοήθηκε παντελώς από τους τρεις διδασκάλους (Ιδέ και σελ. 76). Η αντίδραση αυτή του Απόστολου και των άλλων μουσικών, δικαιολογεί απόλυτα κάθε επιφύλαξη για την ακριβή μεταφορά και διατήρηση της ενέργειας όλων των σημαδιών και υποστάσεων της παλαιάς σημειογραφίας στους επόμενους χρόνους.

Πάντως, ορθώς ή αδικώς, η νέα γραφή επεβλήθηκε, καθιερώθηκε και αποτέλεσε καθοριστικό γεγονός για την εξέλιξη της ψαλτικής τέχνης. Ωστόσο η μελέτη και η έρευνα συνεχίζεται. Η ανάλυση των θεωρητικών έργων της εποχής εκείνης, όπως και των μουσικών συνθέσεων πολλών μελουργών της ίδιας εποχής αλλά και των παλαιότερων εποχών, θα βοηθήσουν και θα συμπληρώσουν τα κενά του συστήματος των τριών διδασκάλων, πράγμα που γίνεται από πολλούς ερευνητές στις μέρες μας.

Στον ίδιο αιώνα παρατηρείται και ένα άλλο φαινόμενο. Από τα μέσα του αιώνα αυτού διαφαίνεται μια τάση, στο έξω της Πόλης Ελληνικό χώρο, για εκδυτικισμό με προτιμήσεις και ροπές προς την τρίφωνη και τετράφωνη αρμονική μουσική απόδοση των Εκκλησιαστικών μελών. Τούτο ήταν πολύ σοβαρό για την Β.Μ. και είχε ως αποτέλεσμα τον κλυδωνισμό για αρκετά χρόνια των μουσικών πραγμάτων της Εκκλησίας, η οποία όπως ήταν επόμενο αντέδρασε σθεναρά και αποφασιστικά με την συνεπικουρία φορέων, διακεκριμένων μουσικολόγων, λογίων και άλλων οργανωμένων μουσικών και Εκκλησιαστικών σωμάτων.

Στα πλαίσια και στο γενικό κλίμα της αντίδρασης αυτής σε μια επίσημη και οργανωμένη προσπάθεια περιφρούρησης της μουσικής τάξης της Ορθόδοξης Εκκλησίας, συστήθηκε, το 1881, η περίφημη ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ «εντολή έχουσα την εκπόνηση σχεδίου τινός των εισακτέων τακτοποιήσεων της καθ' ημάς ιερής μουσικής και προς καθαρισμόν αυτής από παντός ξενισμού και πάσης αυθαιρεσίας...». Πράγματι η επιτροπή έδωσε σπουδαία εργασία, που σύμφωνα με την ίδια είχε ως σκοπό «τη διάσωση του ιερού μέλους, όπερ περισωθέν μέχρι τούδε διά της φωνητικής παραδόσεως κινδυνεύει ν' απολεσθεί ένεκα της καταπλημμυρούσης ημάς ξενοφωνίας». (Από την έκθεση της επιτροπής προς την Ι. Σύνοδο, 15 Ιουνίου 1885).

Την επιτροπή συγκρότησαν οι παρακάτω μουσικοί, μουσικοδιδάσκαλοι και Πρωτοψάλτες.

1. Αρχιμ/της Γερμανός Αφθονίδης - Πρόεδρος
2. Γεώργιος Βιολάκης, 3. Ευστρ. Παπαδόπουλος, 4. Ιωάσαφ Ρώσσοις - Μοναχός, 5. Παναγιώτης Κηλτζανίδης, 6. Ανδρέας Σπαθάρης, 7. Νικόλαος

62. Γρηγ. Στάθης «Η Εξήγηση της Παλαιάς Βυζ. Σημειογραφίας» - 1978, σελ. 31.

Ιωαννίδης (δεν συμμετείχε στην υποβολή της Εργασίας της επιτροπής λόγω θανάτου του) και 8. Γεώργιος Πρωγάκης - Γραμματέας.

Το έργο της επιτροπής ήταν πράγματι σημαντικό, πλην όμως δεν μπορούμε να πούμε ότι η επιτροπή ανταποκρίθηκε πλήρως στο σκοπό της σύστασής της και ότι το έργο της αυτό υπήρξε καθοριστικό για τη ροή των μουσικών πραγμάτων. Δεν προβλήθηκε όπως θα έπρεπε και περιέπεσε σιγά-σιγά στην αφάνεια.

Μεταξύ των άλλων, η επιτροπή κατασκεύασε περί τα τέλη του μηνός Ιουνίου του 1882 και το γνωστό πνευστό όργανο «ΨΑΛΤΗΡΙΟΝ», του οποίου όμως ο σκοπός κατασκευής απέτυχε. Το όργανο παρέμεινε για αρκετό καιρό στα υπόγεια του κτιρίου της Μ. του Γ. Σχολής και έπειτα από πολλές ανακατασκευές, κατέληξε στα Πατριαρχεία της Κων/πολης σε κακή κατάσταση.

Απέτυχαν επίσης και οι μετέπειτα προσπάθειες ανασυγκρότησης και επισκευής του Ψαλτηρίου, όπως απέτυχε η χρήση και άλλων οργάνων που κατασκευάστηκαν αργότερα (π.χ. Αρμόνιο, Κιθάρα του Γερμανού Αφθονίδη, Φθογγόμετρο κ.λπ.). Λείψανα των οργάνων αυτών βρίσκονται σήμερα στην Πατριαρχική Βιβλιοθήκη της Κων/πόλεως.

Το έτος 1895 έγινε μια προσπάθεια από μια νέα Μουσική Επιτροπή που συνέστησε ο Οικουμενικός Πατριάρχης Άνθιμος ο Ζ' για ανεύρεση και προβολή του έργου της πρώτης Επιτροπής, την ανακατασκευή και χρήση του ψαλτηρίου και γενικά της οργάνωσης σταυροφορίας για προβολή και διάδοση Β.Μ. πλην όμως το μόνο που πέτυχε ήταν τελικά η επιτροπή να μετατραπεί σε μουσικό σύλλογο, ο οποίος πράγματι παρουσίασε στη συνέχεια αξιόλογη δράση. Την ιστορική αυτή επιτροπή αποτέλεσαν οι παρακάτω.

1. Αθανάσιος Καποράλης - Μητροπολίτης Λήμνου - Πρόεδρος, 2. Γ. Βιολάκης - Πρωτοψάλτης της Μ.Χ.Ε., 3. Αριστ. Νικολαΐδης - Λαμπαδάριος της Μ.Χ.Ε., 4. Κων/νος Ζαχαριάδης, 5. Ανδρέας Σπαθάρης, 6. Ευάγγελος Αμαξόπουλος (και οι τρεις Καθηγητές της Μ. του Γ. Σχολής), 7. Ευστρ. Παπαδόπουλος, 8. Νηλέας Καμαράδος, 9. Θεμιστ. Βυζάντιος, 10. Αλέξ. Βυζάντιος, 11. Κων/νος Ψάχος (Μουσικοδιδάσκαλοι), 12. Πολυχρόνιος Παχειδής - Α' ψάλτης, 13. Γεώργιος Πρωγάκης - Μουσ. Καθηγητής, 14. Θεόδ. Μαντζουρανής - Αρχ/της, 15. Γενάδιος Θέμελις - Ιεροδιάκονος, 16. Μάρκος Βασιλείου, 17. Γεώργιος Παχτικός, 18. Νικόλ. Παγανάς, 19. Ματθαίος Παρανίκας, 20. Γεώργιος Λιανόπουλος και 21. Γεώργιος Παπαδόπουλος ο Μ. Πρωτέκδικος της Μ. του Χ.Ε.

Εκτός από τις επιτροπές αυτές, έγιναν και πολλές άλλες προσπάθειες αντιπερισπασμού και αντίδρασης στην εισβολή της τρίφωνης και τετράφωνης μουσικής στις Ορθόδοξες Εκκλησίες, οι οποίες συνεχίστηκαν μέχρι τα μέσα του 20ου αιώνα. (Ιδέ και ΚΕΦ Η' και ΙΒ').

Τέλος αναφέρουμε και την αποτυχία επιβολής των διαφόρων άλλων συστημάτων γραφής τα οποία προτάθηκαν κατά καιρούς περισσότερο ως

ανάγκη* των μουσικών πραγμάτων και ολιγότερο ως αμφισβήτηση για την ορθότητα της νέας γραφής των τριών διδασκάλων, κυρίως στην μεταγραφή των παλαιών μελών, που ήταν και το επίμαχο σημείο στην όλη υπόθεση. Έτσι απέτυχαν τα συστήματα, του Αγαπίου Παλιερμίου (από το 1797 είχε προταθεί), του Γεωργ. Λεσβίου (1827), του επίσης Λεσβίου Σταυράκη Αναγνώστη, φίλου και συνεκδότη του Γ. Λεσβίου, ο οποίος συνέταξε και πρότεινε και δικό του έργο, όπως επίσης απέτυχε και το σύστημα του Ι.Δ. Παναγιωτόπουλου - Κούρου από την Αρκαδία που πρότεινε αργότερα (1933). Κανένα από αυτά δεν ευδοκίμησε γιατί υστερούσαν στο βασικό στοιχείο της σύνδεσης με την παράδοση.

Οι σημαντικότεροι μελουργοί, Πρωτοψάλτες και μεγάλοι θεωρητικοί του αιώνα αυτού που θεμελίωσαν πάνω σε στερεές βάσεις, άρρηκτα συνδεδεμένες με την παράδοση, τη νεότερη ψαλτική τέχνη είναι οι εξής:

Μανουήλ ο Πρωτοψάλτης, Γρηγόριος ο Πρωτοψάλτης, Χρύσανθος εκ Μαδύτου, Χουρμούζιος ο Χαρτοφύλακας, Κων/νος ο Πρωτοψάλτης, Απόστολος Κώνστας ή Κωνστάλας ο Χίος, Στέφανος ο Δομέστικος, Ιωάννης ο Πρωτοψάλτης, Ματθαίος Βατοπεδηνός, Ιωάσαφ Διονυσάτης, Βασίλειος Στεφανίδης, Νικόλαος και Κοσμάς Δοχειαρίτης, Θεοφάνης Παντοκρατορινός, Συνέσιος ο Ιβηρίτης, Πέτρος ο Εφέσιος, Θεόδωρος Παπαπαράσχου ο Φωκαεύς, Παναγ. Κηλτζανίδης, Γεώργ. Ραιδεστηνός ο Β' ο Πρωτοψάλτης, Γεώργ. Βιολάκης ο Πρωτοψάλτης, Νικόλαος Γεωργίου Πρωτοψάλτης Σμύρνης, Αντώνιος Σιγάλας, Πέτρος Συμεών Αγιοταφίτης, Γεώργιος Ρύσιος, Αντώνιος ο Λαμπαδάριος, Άνθιμος ο Αρχιδιάκονος, Γεώργιος Σκρέκος, Ονούφριος Βυζάντιος, Ιωάννης Καββάδας, Νεκτάριος Βλάχος, Κυριακός Φιλοξένης, Γεράσιμος Κανελλίδης, Γεώργιος Σαρανταεκκλησιώτης, Κυριακός Ιωαννίδης ή Ιωάννου (Καλόγηρος), Μισαήλ Μισαηλίδης, Ευστρ. Παπαδόπουλος και πολλοί άλλοι των οποίων η δράση καλύπτει και μέρος του 20ου αιώνα και θα αναφερθούν εκεί.

Η. 20ος αιώνας

Όλοι οι, κατά καιρούς, ακμάσαντες χαρισματικοί μελωδοί, υμνογράφοι, Μαΐστορες, Πρωτοψάλτες και Λαμπαδάριοι, δεν έκαναν τίποτ' άλλο παρά με το έργο του ο καθένας, που ήταν καρπός περιστής πνευματικής καρποφορίας και Θείας έμπνευσης, θεμελίωσαν και οικοδόμησαν το ανεπανάληπτο και μεγαλειώδες μουσικό οικοδόμημα της ψαλτικής μας τέχνης, που δεν είναι τίποτ' άλλο παρά η ψυχή και η ουσία μιας ζωντανής και αδιάκοπης παράδοσης.

Η ψαλτική τέχνη έχει καθιερωθεί πλέον στον αιώνα μας ως μία από τις τελειότερες μορφές έκφρασης στην ορθόδοξη Ελληνική λατρεία. Σημαντικοί και εξαίρετοι λειτουργοί του ιερού αναλογίου, μουσικολόγοι, χοράρχες, θιασώτες και μύστες της καλής αυτής τέχνης διέπρεψαν και διαπρέπουν.

* προαγωγής και βελτίωσης

Άλλοι έρχονται από τον προηγούμενο αιώνα και άλλοι γεννιούνται μέσα στον αιώνα μας. Μια μεγάλη πλειάδα σκαπανέων της ιερής τέχνης ανάλωσαν και αναλώνουν στις μέρες μας και μόχθο και χρόνο πολύ για την καλλιέργεια, διατήρηση και την ολοκληρωτική επιβολή της.

Παράλληλα δεν έλειψαν και οι καινοτόμοι, όπως προαναφέραμε, και οι θιασώτες της πολυφωνικής, ακόμη και της ενόργανης μουσικής, οι οποίοι ένθερμοι όντες οπαδοί του εκδυτικισμού και λάτρεις των παντοίων νεωτεριστικών τάσεων, εισάγουν, με σκοπό να επιβάλουν Εκκλησιαστικά μέλη ξενότροπα και άσχετα με τα λατρευτικά πράγματα της Εκκλησίας (Ι. Χαβιαράς - 1844, Γεράς. Ματζαβίνος, Αλεξ. Κατακουζηνός - 1870 στην Αθήνα, Παναγ., Γριτσάνης - 1873 στην Αλεξάνδρεια, Ιωάννης Σακελλαρίδης, Σπυρ. Καψάσκης κ.λπ.).

Τελικά το πολυφωνικό σύστημα ξένο προς τις λατρευτικές παραδόσεις των Ελλήνων δεν μπορεί να επιβληθεί. Σιγά - σιγά ατονεί και περιορίζεται σε ελάχιστες Εκκλησίες, ενώ η Β.Μ. έχει λάβει τεράστια προβολή και γενική καταξίωση, όχι μόνο μέσα στον Ελλαδικό χώρο αλλά και σε πολλές άλλες πόλεις και χώρες της Ορθοδοξίας στο Εξωτερικό.

Καθοριστικό ρόλο για την όλη εξέλιξη των μουσικών πραγμάτων, την καταξίωση και προοδευτική επιβολή της Βυζαντινής ψαλτικής τέχνης κυρίως στην Αθήνα αλλά και στην υπόλοιπη Ελλάδα, έπαιξε και ο ερχομός του Κων. Ψάχου στην Αθήνα και η ίδρυση της μουσικής σχολής στο Ωδείο Αθηνών (1904)⁶³.

Γενικότερα μπορούμε να πούμε ότι από τις αρχές του αιώνα μας, με κέντρο και φωτεινό φάρο τον Πατριαρχικό Ναό στην Πόλη, το μουσικό κίνημα διάδοσης, προβολής και επιβολής της Βυζ. μουσικής βρίσκεται σε υψηλό βαθμό οργάνωσης και δράσης, σε όλες σχεδόν τις πόλεις τις πόλεις της Ελλάδας. Πρωτοψάλτες, μουσικολόγοι, χοράρχες, μουσικές σχολές, Ωδεία, Σωματεία και Σύλλογοι, επιδεικνύουν αξιοθαύμαστες επαινετές δραστηριότητες.

Στο Φανάρι δεσπόζουν οι μορφές των περιφημων Πρωτοψαλτών και Λαμπαδαρίων του Πατριαρχικού Ναού, του Ιάκωβου Ναυπλιώτη, Τριαντάφυλλου Γεωργιάδη, του μουσικότατου λαμπαδαρίου Κων/νου Κλάββα, του Ευστ. Βιγγόπουλου, Κων. Πρίγγου, Θρασ. Στανίτσα, Ν. Δανηλίδη, Β. Νικολαΐδη, Α. Αστέρη, Β. Εμμανουηλίδη των μεγάλων πρωτοψαλτών και μουσικοδιδασκάλων, που εκτός από την Πόλη, πρόσφεραν πολύτιμο μουσικό έργο και στην υπόλοιπη Ελλάδα, του Θεοδ. Γεωργιάδη, Αντ. Σύρκα, των Αφων Νικ. και Δ. Μαυρόπουλου, Σωκρ. Παπαδόπουλου, Αλεξ. Μαργαριτόπουλου, Π. Μανέα, Νικ. Βλαχόπουλου, Γεωργ. Βινάκη, Αθαν. Παναγιωτίδη, Ελ. Γεωργιάδη κ.ά.

Στο Άγιον Όρος, οι Ιερωμένοι μύστες, ερευνητές και άριστοι ερμηνευτές της ψαλτικής τέχνης, μένουν πιστοί θεματοφύλακες και στυλοί αρραγείς των πατροπαράδοτων μουσικών μας παραδόσεων, όπως οι Δανηλαίοι, οι Θωμάδες και πολλοί άλλοι.

Στον υπόλοιπο Ελλαδικό χώρο, στον ψαλτικό κόσμο του 20ου αιώνα, δεσπόζουν, τόσο ως άριστοι λειτουργοί του ιερού αναλογίου, όσο και ως ζηλωτές εκδότες του προγονικού μελουργικού μας θησαυρού, πάρα πολλοί όπως οι, Εμ. Βαμβουδάκης, Αθ. Καραμάνης, Σπ. Περιστέρης, Χρυσ. Θεοδοσόπουλος, Χαρ. Ταλιαδάρος, Μαν. Χ'μάρκος, Βασ. Γούναρης, Αστ. Δεβερελής, Νικ. Δασκαλάκης, Γεωργ. Σύρκα, Δημ. Κουτσαρδάκης, Χρ. Σερέτης, Δημ. Μήτρου, Θεοφ. Καπαρός, Θεόδ. Βασιλείου, Στέφ. Δόντσιος, Θεόδ. Βασιλικός, Ματθ. Ταμκιράνης, Παν. Καμπανίδης, Κων. Κατσούλης, Γεωργ. Λαμπρόπουλος, Απ. Παπαδόπουλος, Αντ. Μπελούσης, οι Αφοι Γρηγ. και Χαρ. Νταραβάνογλου, Φωτ. Κετσετζής, Αθ. Πέτας, Κων. Τασόπουλος, Ευάγγ. Τζελάς, Χρ. Χ'νικολάου, Σπ. Υφαντής, Θεόδ. Ακρίδας, Μιχ. Οικονόμου, Παύλ. Φορτωμάς, Εμ. Δασκαλάκης, Κων. Γαϊτανίδης, Γεώργ. Γιαννακόπουλος, Ν. Κυδωνιάτης, Νικ. Πετράς, Χαρ. Καρακατσάνης, Πατρ. Παναλίδης, Γεώργ. Αναγνωστόπουλος, Γεώργ. Αγγελινάρας, Διον. Ηλιόπουλος, Αθ. Βουρλής, Δημ. Βαζάς, Παρ. Βασιλειάδης, Σπ. Γεωργακόπουλος, Κυρ. Δασκαλούδης, Κων. Ηλιάδης, οι Αφοι Παν., Λεων. και Φιλ. Οικονόμου, Δ. Κουλούρης, Γ. Κατσούλας, Α. Λέτσος, Α. Μαυρογιώργης, Δημ. Σακαλής, Κ. Γαλιώτος, Δ. Καρυανός, Μπουχάγιερ, Φωτ. Θεοδωρακόπουλος, Ιωάν. Θανόπουλος, Γεώργ. Θεοδοσίου, Βασ. Κατσιφής, Γεώργ. Καραμάνης, οι Αφοί Γεώργ. και Νικ. Κακουλίδη, Νικ. Κων/νόπουλος, Κυρ. Κυριαζής, Παν. Καλαμπάκας, Άγγ. Κούνας, Νικ. Καρανταλής, Ελ. Κατσώλας, Χρ. Ιερέας Κυριακόπουλος, Διον. Κλαμαριάς, Ευάγγ. Λιναρδάκης, Ανδ. Χρόνης, Γεώργ. Λαζαρίδης, Γιάν. Λυμπερης, Δημ. Δελής, Δημ. Κανελλόπουλος, Σπύρ. Σπυρόπουλος, Παν. Μαρούλης, Αλ. Μουτάογλου, Ευάγγ. Μένεγας, Δημ. Μαγούρης, Βασ. Νόνης, Δημ. Νερατζής, Δημοσθ. Παϊκόπουλος, Θρ. Παπανικολάου, Αθαν. Κανελλής, Χαρ. Παπανικολάου, Χρ. Πάντας, Αθ. Παπαπαναγιώτου, Γερ. Πρεβεζάνος, Αρ. Ροδόπουλος, Παν. Σουσουνής, Γιάν. Σπετσιώτης, Γιάν. Σπηλιωτόπουλος, Αφοι Γαλάνη, Ηλ. Γιουρούκος, Ανδ. Σμυρνης, Λεων. Σφήκας, Αθαν. Ιερέας Τσουμαρης, Αντ. Τσαχαλίνας, Στ. Χατζής, Αθ. Βουγιουκλής, Παν. Ιερ. Τσινάρας, Σπ. Ψάχος, Ναπ. Βασιλός, Νικ. Γρηγοριάδης, Μιχ. Γωνιωτάκης, Γεώργ. Δαρλάσης, Ζαχ. Πασχαλίδης, Μιχ. Περπινιάς, Ευάγγ. Πετριδής, Ι. Φραγκαναστάσης, Νικ. Σαλτάρης, Νικ. Τσιμπούκης, Διαμ. Μαυραγάνης, Κ. Τασσόπουλος, Παν. Τσετσέκος, Γ. Τζανέτος, Παν. Διαμαντόπουλος, Β. Καυκόπουλος, Αρ. Καραμάνος, Π. Χριστοδουλόπουλος και πολλοί άλλοι⁶⁴.

63. Κατ' αρχήν προτάθηκε στον Ευστ. Παπαδόπουλο να έλθει στην Αθήνα, ο οποίος αρνήθηκε και έτσι με πρόταση του Πατρ. Ιωακείμ Γ' ήλθε ο Κ. Ψάχος.

64. Βιογραφικά στοιχεία μπορεί να αναζητήσει ο αναγνώστης στον Βο τόμο του έργου, ο οποίος είναι αφιερωμένος ολοκληρωτικά στην καταγραφή και βιογράφιση των σημαντικότερων Πρωτοψαλτών, Λαμπαδαρίων, μουσικολόγων, χοραρχών και μουσικοδιδασκάλων που έζησαν και διέπρεψαν ή ζουν και διαπρέπουν μέσα στον 20ο αιώνα, πάρα πολλοί από τους οποίους δεν αναφέρονται εδώ.

Παράλληλα εξαιρείται ερευνητές και μύστες της ψαλτικής τέχνης, δεινοί μουσικολόγοι και μελετητές πολύτιμων κωδίκων και χειρογράφων του τεράστιου και άγνωστου μέχρι σήμερα μουσικού μας θησαυρού, που παρέμενε σε αιώνια «χειμερία» νάρκη σε μόνες και ιδιωτικές βιβλιοθήκες, εργάζονται μεθοδικά και ακούραστα, φέρνοντας σε φως, χρόνο με το χρόνο, όλο και περισσότερα μυστικά και άγνωστα στοιχεία του περιλάμπρου αυτού μουσικού συστήματος τα οποία του προσδίδουν το υπέροχο μεγαλείο και το άφθαστο κάλλος και το ανάγουν σε επίπεδα υψηλής τέχνης, ενώ προβαίνουν και σε σημαντικές και άκρως αξιόλογες μουσικές εκδόσεις.

Στην κατηγορία αυτή από τις αρχές του αιώνα μας διαπρέπουν οι εξής:

Κων/νος Ψάχος, Νηλ. Καμαράδος, Γεώργ. Πρωγάκης, Ανδρ. Τσιγκόπουλος, Φωκ. Βάμβας, Αγαθ. Κυριαζίδης, Ιωάν. Παναγιωτόπουλος, Κων. Παπαδημητρίου, Νικ. Παππάς, Θεόδ. Χ'θεοδώρου, Ιωάν. Μαργαζιώτης, Εμ. Φαρλέκας, Νικ. Χρυσοχοϊδης, Κων. Τσίγκος, Σωκ. Βερνάρδος, Τάκ. Γεωργίου κ.ά.

Στις μέρες μας, αξιοθαύμαστο ερευνητικό και εκδοτικό έργο παρουσιάζουν οι παρακάτω ακαταπόνητοι σκαπανείς της Εθνικής μας μουσικής:

Σίμων Καράς, Γρηγ. Στάθης, Λυκ. Αγγελόπουλος, Γεώργ. Τσατσαρώνης, Γεώργ. Αμαργιανάκης, Απόστ. Βαλληνδράς, Κων. Πανάς, Μαρκ. Δραγούμης, Μιχ. Αδάμης, Αβραάμ Ευθυμιάδης, Δημ. Σκουλικαρίτης, Χαρ. Θεοφιλόπουλος, οι Ιεράρχες Νικόδημος - Πατρών, Διονύσιος - Κοζάνης, Χριστόδουλος - Δημητριάδος, Γεώργιος Χ'θεοδώρου κ.ά.

Όλοι οι παραπάνω, ο καθένας με περισσότερη ή λιγότερη συμμετοχή διαμόρφωσαν την ψαλτική πρακτική του 20ου αιώνα. Πολλοί μάλιστα επηρέασαν σε βάθος και την ουσία της Β.Μ. με επανεκδόσεις παλαιών μαθημάτων αλλά και με νεοφανείς και ιδιότυπες νέες συνθέσεις. Αυτές οι νέες συνθέσεις Εκκ. ύμνων και οι πληθωρικές τελευταία εκδόσεις μουσικών βιβλίων, αποτελούν σήμερα αντικείμενο μελέτης και κριτικής.

Η Βυζ. ψαλτική τέχνη έχει πράγματι ένα πλούτο και μια μεγάλη ποικιλία δομής, ώστε να προσφέρεται για προεκτάσεις και νέες δημιουργίες. Κάθε νέα όμως δημιουργία πρέπει να έχει ως γνώμονα και οδηγό τη διατήρηση του παραδοσιακού Βυζ. ύφους και να διαθέτει τα απαραίτητα λειτουργικά στοιχεία της λογικής λατρείας των Ορθοδόξων. Οι νέες συνθέσεις, εκτός από το φανέρωμα και την έκφραση της δημιουργικής δύναμης των νέων μελωργών της νεότερης εποχής, είναι απαραίτητο να χαρακτηρίζεται και από το σεβασμό και την προσήλωση στις παραδοσιακές επιταγές ενώ παράλληλα είναι αναγκαίο να υπάρχει και προσαρμοστικότητα στις λειτουργικές ανάγκες της σύγχρονης ορθόδοξης Εκκλησίας, που εκφράζονται με τις οποιοσδήποτε μεταβολές που επιβάλλονται από τις απαιτήσεις των καιρών στη διαδικασία των ιερών ακολουθιών.

Χρειάζεται μεγάλη προσοχή και είναι μεγάλη ευθύνη για νέες μελοποιήσεις και καλλωπισμούς. Η ψαλτική τέχνη είναι ηχητική έκφραση της ορ-

θόδοξης λατρείας και υπηρετεί τα μυστήρια της Εκκλησίας. Λειτουργεί ως μέσο στη λατρεία κατά τρόπο αναγωγικό και μυσταγωγικό και είναι καρπός ανθρώπων που είχαν έντονη βιωματική σχέση με το Θεό. Ως ζωντανή τέχνη παρακολουθεί διαχρονικά τη ζωή και τη συνεχή επέκταση της ορθοδοξίας, γι' αυτό δεν μπορεί να παραμείνει στάσιμη και ανεξέλικτη. Συνεχώς και αδιαλείπτως διευρίνεται και εμπλουτίζεται. Αλλά άλλο «εξέλιξη» και άλλο «παρέκλιση» και αλλοίωση των βασικών και θεμελιακών της στοιχείων. Ό,τι γράφεται με βυζαντινή παρασημαντική δεν σημαίνει ότι είναι και κατάλληλο να ψάλλεται στην Εκκλησία!

Πολλοί ισχυρίζονται ότι η δημιουργία στο χώρο της ψαλτικής τέχνης έχει φθάσει πλέον στο αποκορύφωμά της και στην τελειότητά της και ότι η Ορθοδοξία έχει αποθησαυρίσει και έχει στη διάθεσή της ό,τι είναι αναγκαίο και απαραίτητο για τις λειτουργικές της ανάγκες σε μεγάλη ποικιλία, ποιότητα και όγκο.

Ο Γρηγόριος Στάθης παρατηρεί σχετικά: «... στο χώρο της Ορθόδοξης ψαλτικής δεν απέμειναν πολλά περιθώρια για πρωτότυπη σύγχρονη δημιουργία: όλη η δυνατή ποικιλία στα είδη του Εκκλησιαστικού μέλους σχεδόν εξαντλήθηκε. Η Ορθόδοξη Εκκλησία τώρα δεν έχει ανάγκη τόσο από καλούς νέους μελωργούς, αλλά από καλούς ερμηνευτές, καλούς ψάλτες. Κάποιες νέες μελικές αναζητήσεις στα παπαδικά μέλη ή στα στιχηρά ιδιόμελα και κυρίως στα δοξαστικά, ούτε πρέπει να αποκλείονται, αλλ' ούτε και αναγκαίες είναι. Όλα τ' άλλα μέλη είναι καθορισμένα και δεν είναι θεμιτή καμιά αλλοίωσή τους. Πρωτότυπη δημιουργία, σήμερα, στο χώρο της Ψαλτικής δεν νοείται...» (Αναφορά εις μνήμην Μητρ. Σάρδεων Μαξίμου, σελ. 447 - 1989).

Αλλά ας ακούσουμε και τον Πρωτοψάλτη της Μ. του Χ. Εκκλησίας, Γεώργιο Ραιδεσινό τι μας επιτάσσει:

«... Επειδή δε η Εκκλ. μουσική προϋρίσται εις την μεταρσίωσιν της Ψυχής προς τον Ύψιστον, έπεται ότι σύντονον προσοχήν δέον να έχει και μετά πολλής ευλαβείας να βαίνει ο ασχολούμενος περί την σύνθεσιν των ποικίλων αυτής φθόγγων ίνα αποτελέσει ούτω μουσούργημα δυνάμενον διαθέτειν την ψυχήν επί τω ευλαβέστερον· διότι τούτου μη γενομένου, εκτρέπεται ο μουσουργός αποπλανών τας ψυχάς, διασπείρων αυτάς και ενσπείρων αυταίς εν αὐτῷ τῷ κέντρῳ του περιβόλου του Θεοῦ ανελευθερίας και ταπεινότητος έγκονα πάθη, κατά τον ουρανοφόροτα, τα οποία διαθέτουνσιν αυτήν προς παραδοχήν παντός γεηρού, υλικού και βορβορώδους και αποφυγὴν παντός γεραρού και πνευματικού. Μερίστη λοιπόν η χάρις οφείλεται τοις μουσικοδιδασκάλοις εκείνοις οίπερ κατανοήσαντες τον σκοπόν της Εκκλ. μουσικής εμελούργησαν σύμφωνα προς αὐτόν και συνεκράτησαν το Χριστεπώνυμο πλήρωμα, τουλάχιστον εν τῷ ιερῷ Ναῷ εν συννοία και μεταρσιώσει· ευθύνην δ' απεναντίας έχουσιν ενώπιον του Θεοῦ οι, είτε εξ αγνοίας, είτε εκ προθέσεως, μελούργησαντες μέλη τοιαύτα, οία απεπλάνησαν το Χριστεπώνυμον πλήρωμα και εδίδαξαν αὐτό εντός αὐτοῦ του Οίκου του Κυρίου έκλωτα, ανειμένα και ψυχοφθόρα... Οφείλομεν να εμμένωμεν απαραγκλί-

τως τω γεραρώ και σεβασμίω τύπω του καθ' ημάς μουσικού ύφους, να απέχω-
μεν δε πάντων των περί τας ιεράς υμνωδίας νεωτερισμών, τους οποίους τινές
των ομογενών, μακράν της κοινής Μητρός των Ορθοδόξων Εκκλησιών, τολ-
μώσιν να εισάγωσιν εις τα ανέκαθεν καθιερωμένα Εκκλησιαστικά μέλη...»
(Γεώργ. Ραιδεστηνός - «Πεντηκοστάριον» - 1886).

Συνεπώς οι νέες συνθέσεις που δεν διαθέτουν και δεν διαχέουν προσευ-
χητικό πνεύμα και είναι ξένες και αποκομμένες από το ήθος της μουσικής
μας παράδοσης δεν είναι μόνο ακατάλληλες για την Εκκλησία αλλά και επι-
κίνδυνες!

Δυστυχώς σήμερα, αβασάνιστα και χωρίς κανένα δισταγμό είμαστε πο-
λύ εύκολοι στο να εισαγάγουμε στο μουσικό Εκκλησιαστικό «ρεπερτόριο»
ο,τιδήποτε μας είναι αρεστό. Έτσι έχει καταντήσει σύνηθες το φαινόμενο
να ψάλλονται σήμερα σε πολλές Εκκλησίες νεοφανείς, πρωτότυπες και
ακουστικά εντυπωσιακές συνθέσεις, με κατάδηλα τα ίχνη επηρεασμού τους
από εξωεκκλησιαστικά εξωτερικά μουσικά ακούσματα.

Μουσικά βιβλία, με τέτοιες συνθέσεις, κυκλοφορούν ελεύθερα στο Εμ-
πόριο, διοχετεύονται στους ψάλτες χωρίς κανέναν έλεγχο, και χρησιμο-
ποιούνται στις Εκκλησίες. Αβίαστα λοιπόν μπαίνει το ερώτημα. Είναι τούτο
επιτρεπτό; Πώς είναι δυνατό ανεξέλεγκτα και χωρίς καμία διαδικασία έγ-
κρισης για την καταλληλότητα να προωθούνται στη λειτουργική πράξη συν-
θέσεις και μελωδίες ξένες προς το Ορθόδοξο λατρευτικό πνεύμα;

Είναι ασφαλώς χρήσιμο και αξίζει να σημειωθεί ότι στο παρελθόν, ενώ
συνέβαιναν παρόμοια φαινόμενα, εντούτοις όσοι εσέβοντο την παράδοση
και το δημιουργικό έργο των παλαιών διδασκάλων, προκειμένου να προβούν
σε οποιαδήποτε έκδοση, ζητούσαν την έγκριση από την Εκκλησία. Χαρα-
κτηριστικό είναι το εξής γεγονός:

Όταν το 1898 ο Πρωτοψάλτης Γεώργιος Βιολάκης αποφάσισε, έπειτα
από πολλές παροτρύνσεις και πιέσεις, να εκδώσει το «δοξαστάριον» του Πέ-
τρου Πελοποννησίου, το οποίο είχε εξηγήσει από την παλαιά γραφή,
ζήτησε την έγκριση από τον τότε Οικουμενικό Πατριάρχη Κων/νο τον Ε'.
Στην επιστολή του προς τον Πατριάρχη έγραφε και τα εξής: «*Η προ πολλών
χρόνων τελεία έλλειψις του, αμέσως από της παλαιάς γραφής εις την ημετέραν,
εξηγηθέντος υπό των διδασκάλων συντόμου «Δοξασταρίου Πέτρου του Πελο-
ποννησίου» και υπό Πέτρου του Εφεσίου εκδοθέντος εν Βουκουρεστίω τω 1820
έτει, παρώτρυνε τινάς των νεωτέρων διδασκάλων όπως εκδόσωσιν αυτό υπό το
όνομα του αυτού συγγραφέως. Αλλ' ατυχώς ούτοι μη περιορισθέντες εις το
γνήσιον αυτού αρχέτυπον μέλος, καλλωπισμού χάριν δήθεν, υπεισέγαγον εν τού-
τω καινοτρόπους γραμμάς, παραμορφώσας το αρχικόν απλούν και μεγαλο-
πρεπές του μέλους, ώστε επειδή προϊόντος του χρόνου, ένεκα της ελλείψεως της
πρώτης εκείνης εκδόσεως και της προς τι νεωτερίζειν ροπής της νέας γενεάς, οι
μεταγενέστεροι μαθηταί διδάσκοντο επί των μεταγενεστέρων υπό το όνομα του
Πέτρου διαφόρων εκδόσεων... Διό σήμερον ακούει τις μετά λύπης εν στιχηρόν*

λόγου χάριν, ή Δοξαστικόν ψαλλόμενον εις μίαν Εκκλησίαν ούτω, να ψάλληται
διαφόρως εις άλλην, και άλλως εις ετέραν κατά την έκδοσιν, την οποίαν έκαστος
ψάλτης έχει ανά χειράς ή και διδάχθη· ώστε να απορεί τις μη γινώσκων που
κείται το πρωτότυπον του Πέτρου μέλος... έγνων να εγκύψω εις την μελέτην του
αρχαίου τούτου μέλους... και ανέλαβον να εξηγήσω εις την παρ' ημίν γραφήν...
όμοιον προς το πρωτότυπον μέχρι κεραίας... Νυν δε την εξήγησιν ταύτην ανέλα-
βον μετά προθυμίας και ζήλου να εκτυπώσωσιν οι δύο Δομέστικοι της Μ. του Χ.
Εκκ. Ιάκωβος και Κωνσταντίνος, αλλ' ο ταπεινός αυτής Θεράπων, Παναγιώτα-
τε, προέκρινε να καθυποβάλω ταύτην υπό την μουσοτραφή Αυτής έγκρισιν, όπως
αποφανθεί περί της αξίας αυτής...» (Γ. Βιολάκης - «Το Δοξαστάριον» - 1899).

Μετά την επιστολή αυτή ο Οικουμενικός Πατριάρχης συνέστησε επι-
τροπή εξέτασης του έργου η οποία αποτελείτο από τους: Αριστείδη Νικο-
λαΐδη (Λαμπαδάριο του Πατρ. Ναού), Ευστράτιο Παπαδόπουλο και Κων/νο
Ψάχο η οποία ενέκρινε το έργο και έτσι εκδόθηκε από τον Ιάκωβο Ναυ-
πλιώτη και Κων/νο Κλάββα (1899).

Χαρακτηριστικό είναι επίσης και το ιστορικό γεγονός που αναφέρεται
στον Ιωάννη τον Δαμασκηνό. Όταν ο Ι. Δαμασκηνός έψαλε για πρώτη φορά
χωρίς την απαιτούμενη έγκριση - τα θαυμάσια νεκρώσιμα ιδιόμελα «*Ποία
του βίου τρυφή...*», «*Πάντα ματαιιότης τα ανθρώπινα...*» κ.λπ. ελέγχθηκε από
τον προϊστάμενό του και του επιβλήθηκε ως επιτίμιο μειωτική και ευτελής
εργασία, την οποία δέχτηκε με ταπεινοφροσύνη, αναγνωρίσας το λάθος του.
Όταν το 1640, ο πρώθιερέας του Ναυπλίου Νικ. Μαλαξός τα καταχώρησε
αυθαίρετα στην ιερή ακολουθία, ελέγχθηκε αυστηρά από την Ι. Σύνοδο της
Κων/πόλεως ως καινοτόμος, ενώ συγχρόνως απαγορεύτηκε να ψάλλονται
στην Εκκλησία τα τροπάρια αυτά!

Παρατηρούμε δηλαδή έλεγχο και ενεργό εποπτεία των Εκκλησιαστι-
κών προκαθημένων στις αυθαίρετες πρωτοβουλίες εισαγωγής στην Εκκλη-
σία όχι τυχαίων ασφαλώς υμνογραφημάτων. Σήμερα γίνεται ο έλεγχος αυ-
τός; Διατηρούμε την επιφύλαξη πως όχι.

Όλα αυτά βεβαίως δεν αναφέρονται με πρόθεση και σκοπό την ενίσχυ-
ση μιας τυχόν στατικής θέσης στα μουσικά πράγματα της Εκκλησίας. Κάθε
άλλο. Υποστηρίζουμε την προσήλωση στην παράδοση, αλλά η παράδοση
δεν είναι στατική και δεν αποκλείει τη συνέχιση της προσωπικής δημιουρ-
γίας. Θα πρέπει όμως από τον θησαυρό της παράδοσης «να εξάγονται καινά
και παλαιά» από τους άξιους μελετητές και ερευνητές αυτής της παράδοσης.
Έτσι θα υπάρξει ανανέωση και προσφορά, συμβολή και δημιουργία συνεχι-
ζόμενη.

Διότι όπως λέει ο Γεώργ. Ραιδεστηνός ο Πρωτοψάλτης «... *Πάσα τέχνη
και πάσα επιστήμη, βελτιούται και βαίνει προς τελειοποίησιν διά της αφαιρέσε-
ως ώνπερ ο χρόνος απέδειξεν εσφαλμένων μεν ως προς τας επιστήμας, περιτ-
τών δε και ακόμψων ως προς τας τέχνας, και της παραδοχής ετέρων συμφώνων
τη αληθεία ή παρεχόντων κομψότητα και συμμετρίαν...*».

Κλείνοντας το κεφάλαιο αυτό, δεν θα πρέπει να παραλείψουμε να τονίσουμε και να αναγνωρίσουμε την τεράστια προσφορά και συμβολή, στη διάδοση και διατήρηση της ψαλτικής μας τέχνης στις Εκκλησίες μας, των περιφημων μουσικών εκδόσεων της Αδελφότητας Θεολόγων «ΖΩΗ». Οι εκδόσεις αυτές είχαν και εξακολουθούν να έχουν σημαντική συμβολή στο να γνωρίσουν και να κάνουν κτήμα τους και βίωμά τους, όλοι σχεδόν οι ψάλτες, που στην πλειοψηφία τους στερούντο παλαιών εκδόσεων μουσικών βιβλίων, τα μουσουργήματα των παλαιότερων μελουργών, Βυζαντινών και μεταβυζαντινών, παρά το γεγονός ότι στις εκδόσεις αυτές είναι εμφανής η διάθεση απλοποίησης και σύντμησης των αργών μαθημάτων, πολλά από τα οποία παραλείφθηκαν εντελώς (π.χ. Κρατήματα στο «Θεοτόκε Παρθένε» του Π. Μπερεκέτη, Ασματικά «Άγιος ο Θεός» στις αργές δοξολογίες, Δύναμις «Άγιος ο Θεός» Ξ. Κορώνη, Χερουβικά κ.λπ.).

Τα μουσικά βιβλία της «ΖΩΗΣ», πρέπει αξιολογικά να τονίσουμε, αποτέλεσαν για πολλούς ψάλτες το μοναδικό «μουσικό εγκόλπιο και εγχειρίδιο» στο ιερό αναλόγιο.

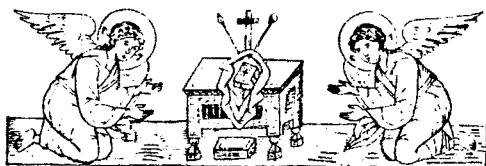
Αναφέρουμε επίσης τις σημαντικές επανεκδόσεις της «Συλλογής Πρωγάκη» και του «Ειμολογίου» του Ιωάννη Πρωτοψάλτη.

Τέλος άκρως αξιόλογη και από κάθε άποψη επαινετή είναι η προσφορά του εκδοτικού Οίκου «ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ» με τις αναστατικές εκδόσεις παλαιών μουσικών βιβλίων πρακτικών και θεωρητικών. Οι φιλόμουσοι ζηλωτές εκδότες (το ζεύγος Λάμπρος και Μάγδα Κωστακιώτη), με τις εκδόσεις αυτές των σπάνιων και σπουδαίων μουσικών βιβλίων, συμβάλλουν αποφασιστικά στη διατήρηση και καλλιέργεια της μεγάλης μουσικής μας παράδοσης.

Από το πλήθος των νεότερων εκδόσεων πρέπει να επισημάνουμε τη μεγάλη σπουδαιότητα των εκδόσεων του Πρωτοψάλτη Αθαν. Καραμάνη. Τα βιβλία του Αθαν. Καραμάνη, παρά την διασκευαστική επέμβαση του εκδότη στα παλαιά μαθήματα, επέδρασαν και επηρέασαν σημαντικά τον «ψαλτικό κόσμο» τα τελευταία χρόνια.

Μετά τις εκδόσεις του Αθ. Καραμάνη, ακολούθησαν πάρα πολλές άλλες αξιόλογες εκδόσεις, παρόμοιας μορφής.

Η κριτική, ωστόσο, και η αξιολόγηση όλων αυτών των νεότερων εκδόσεων, επαφίεται στους ειδικούς και το χρόνο.



Β4. ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΕΣ ΚΑΙ ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΙ ΤΗΣ Μ. ΤΟΥ Χ. ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ (1453 - 1991)

Οι Πρωτοψάλτες και Λαμπαδάριοι της Μ. του Χ. Εκκλησίας⁶⁵ θεωρούνται ως οι κατ' εξοχήν εκπρόσωποι της μουσικής παράδοσης⁶⁶ του Βυζαντίου, από την εποχή της Άλωσης της Κων/πολης, μέχρι τα μέσα του εικοστού αιώνα, γι αυτό γίνονται και ιδιαίτερη αναφορά σ' αυτούς.

Τα βιογραφικά τους στοιχεία στηρίζονται, αφ' ενός στη γραπτή ιστορική μαρτυρία των πλέον αξιόπιστων ερευνών, που θεωρείται σήμερα ως πραγματική και αναμφισβήτητη, και αφ' ετέρου στην προφορική παράδοση, όπως μεταδόθηκε μέχρι τον 19ο και 20ο αιώνα και περιγράφεται σε πολλά νεότερα γραπτά κείμενα.

65. Ιδρυτής της Πρώτης Εκκλησίας στην Κων/πολη θεωρείται ο Απόστολος Ανδρέας. Η Αη αυτή Εκκλησία εξελίχθηκε στο Οικουμενικό Πατριαρχείο Κων/πόλεως, που έμελε να αποτελέσει το Φάρο και Οδηγό της Ορθοδοξίας. Το Οικουμενικό Πατριαρχείο διατήρησε στους αιώνες, μαζί με τη Γλώσσα, και την Εθνική αυτοσυνειδησία με τη μορφή της Εθνικής μουσικής παράδοσης. Γι αυτό και η Εκκλησία του Πατριαρχείου της Κων/πόλεως χαρακτηρίστηκε από τις αδελφές Εκκλησίες ως «Πρώτη μεταξύ ίσων». Η Μ. του Χ. Εκκλησία λειτούργησε σε πολλούς Ι. Ναούς από της ιδρύσεώς της, για να καταλήξει, το 1959, στον Ι. Ναό του Αγίου Γεωργίου στο Φανάρι όπου λειτουργεί μέχρι σήμερα. Για την ιδιαιτερότητα της ψαλμωδίας στον Πατριαρχικό Ναό, ο μουσικολόγος Καθηγητής Γρηγ. Στάθης παρατηρεί: «Η Βυζ. μουσική έχει μια ιδιαιτερότητα στο Οικουμενικό Πατριαρχείο. Αυτή την ιδιαιτερότητα την εκφράζουν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο ο Πρωτοψάλτης και Λαμπαδάριος μαζί με τους βοηθούς τους, οι οποίοι είναι φορείς μιας αδιάκοπης παραδόσεως. Εκείνο που πιο πολύ τους ενδιαφέρει είναι όχι τόσο να ευχαριστήσουν το εκκλησίασμα, αλλά να βοηθήσουν στη δημιουργία μιας κατανυκτικής ατμόσφαιρας μέσα στο Ναό, και είναι να μην ταραξουν κάτι από αυτά που βρήκαν παρδομένα. Επίσης ένα στοιχείο που πρέπει να τονισθεί είναι ότι μερικά ψάλματα που είναι καθιερωμένα από παλιά να ψάλλονται έτσι, συνεχίζουν και ψάλλονται κατά τον ίδιο και αμετάβλητο τρόπο, κάτι που δεν μπορεί να το συναντήσει κανείς έξω από το Οικουμενικό Πατριαρχείο, στις άλλες Εκκλησίες». (Βλ. Σεραφ. Φαράσσογλου «Από την τάξη και ψαλμωδία στον Πατριαρχικό Ναό της Κων/πόλεως» - 1988 σελ. 21).

66. «... Ο πρωτοψάλτης ψάλλει κατά την παράδοση του Πατριαρχείου. Ό,τι δηλαδή παρέλαβε από τους προκατόχους του, οι οποίοι και αυτοί παρέλαβαν από τους προκατόχους τους, και έτσι τηρείται διαδοχικά μια κλασική ψαλμωδία, την οποία ονομάζουμε «Παράδοση της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας» (Πρωτ. Σεραφείμ Φαράσσογλου - «Από την τάξη και ψαλμωδία στον Πατριαρχικό Ναό της Κων/πόλεως» - 1988 σελ. 15).

Τις ειδήσεις της δεύτερης κατηγορίας τις καταχωρήσαμε ακριβώς γιατί, από μια άλλη θεώρηση, προσδιορίζουν το μέγεθος της προσωπικότητας των μεγάλων αυτών λειτουργών της ιερής ψαλτικής τέχνης ενώ συγχρόνως δείχνουν και το μεγαλείο που ακτινοβόλησαν στον Ορθόδοξο λαό, ο οποίος τους τοποθέτησε στην περιοχή του θρύλου και της φαντασίας, με όλα τα ευεργετικά επακόλουθα για την ενίσχυση και σφυρηλάτηση της πίστης στους αγώνες για τη διατήρηση άφθαρτης και αναλώσιμης της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής υμνολογίας.

Είναι απαραίτητο εδώ να σημειωθεί ότι οι τίτλοι (οφφίκια) του Πρωτοψάλτη και του Λαμπαδαρίου, με την έννοια των κορυφαίων του δεξιού και του αριστερού χορού αντίστοιχα, εμφανίζονται στη Μ. του Χ. Εκκλησία, μόλις το 1575, ενώ του Δομεστικού, με την έννοια του βοηθού του Πρωτοψάλτη ή του Λαμπαδαρίου, μόλις τον 18ο αιώνα⁶⁷.

Πράγματι κατά τους χρόνους πριν από την Άλωση, τουλάχιστον κατά τους δύο τελευταίους αιώνες, και μετά την άλωση μέχρι το 1575, Πρωτοψάλτη είχε ο λεγόμενος «*Ευαγής Βασιλικός κλήρος*», ενώ η Μ. του Χ. Εκκλησία είχε τον «*Δομέστικο*» ή τον «*Δομέστικο των ψαλτών*» με την έννοια του «*Κορυφαίου ψάλτη*», ο οποίος αργότερα αναφερόταν από πολλούς ως «*Πρωτοψάλτης*» σε αντιδιαστολή προς τον «*Δομέστικο*» του «*Δεσποινικού*» λεγόμενου κλήρου.

Επίσης κατά την ίδια εποχή υπήρχε και ο «*Λαμπαδάριος*» της Μ. του Χ. Εκκλησίας, αλλά είχε καθήκοντα εντελώς ξένα προς την ψαλτική τέχνη (έργο του π.χ. ήταν να καθαρίζει τις λαμπάδες του Ναού κ.λπ.).

Οι φερόμενοι ως **Πρωτοψάλτες** και **Λαμπαδάριοι** (μέχρι το 1575) της Μ. του Χ. Εκκλησίας ήσαν πράγματι Πρωτοψάλτες και Λαμπαδάριοι του Βασιλικού κλήρου. Ο Ξένος ο Κορώνης π.χ. θεωρούμενος ως Πρωτοψάλτης της Μ. του Χ. Εκκλησίας, ήταν πράγματι Πρωτοψάλτης του Βασιλικού κλήρου, όπως επίσης ορθά μνημονεύεται ο Ιωάννης ο Κλαδάς ως «*Λαμπαδάριος του Ευαγούς Βασιλικού κλήρου*» (σελ. 60).

Ο Χρυσανθος, εκ Μαδύτου, στο Μ. Θεωρητικό του αναφέρει τους βαθμούς των Ψαλτών όπως τους χρησιμοποιούμε σήμερα: «*Ο μεν δεξιός πρώτος ψάλτης έχει το οφφίκιον να ονομάζεται πρωτοψάλτης· ο δε αριστερόθεν πρώτος*

67. Επειδή επικρατεί σύγχυση, όσον αφορά τους τιμητικούς τίτλους (οφφίκια) που έχει απονεμίσει το Οικουμενικό Πατριαρχείο της Κων/πόλης σε διακεκριμένους Πρωτοψάλτες που διέπρεψαν έξω από τον Πατριαρχικό Ι. Ναό και συνέβαλαν σημαντικά στην καλλιέργεια και διάδοση της ψαλτικής τέχνης, είναι απαραίτητο να κάνουμε τις παρακάτω διευκρινήσεις:
α) Τον τίτλο: «*Αρχοντας Πρωτοψάλτης της Μ. του Χ. Εκκλησίας*», φέρουν όσοι έχουν ψάλει ως Πρωτοψάλτες στον Πατριαρχικό Ι. Ναό διορισμένοι με Πατριαρχική χειροθεσία και τους έχει απονεμηθεί από τον Πατριάρχη το αντίστοιχο οφφίκιο (διοριστήριο). Όσοι έχουν ψάλει στον Πατριαρχικό Ι. Ναό χωρίς οφφίκιο, υπήρξαν απλώς «*τοποτηρηταί*» της θέσης του *Αρχοντα Πρωτοψάλτη*.

β) Τα ίδια ακριβώς ισχύουν και για τον τίτλο του «*Αρχοντα Λαμπαδαρίου της Μ. του Χ. Εκκλησίας*».
γ) Τον τίτλο: «*Αρχοντας Πρωτοψάλτης της Ιεράς Αρχιεπισκοπής Κων/πόλεως*» απονέμει ο Πατριάρχης «*τιμής ενεκ*» σε καταξιωμένους και διακεκριμένους Πρωτοψάλτες και δεν έχει ασφαλώς σχέση με τον τίτλο του Αρχοντα Πρωτοψάλτη της Μ. του Χ. Εκκλησίας.

δ) Παρόμοιους τίτλους απονέμει το Πατριαρχείο και σε διακεκριμένους Μουσικοδιδασκάλους και υμνογράφους.

ψάλτης έχει το οφφίκιον να ονομάζεται λαμπαδάριος· οι δε δεύτεροι ψάλται του δεξιού και αριστερού χορού επονομάζονται δομέστικοι» (Μ. Θεωρητικό - 1832 σελ. 111 σημ. α').

Τέλος πρέπει να σημειώσουμε ότι στις επαρχιακές Εκκλησίες υπήρχαν Πρωτοψάλτες, ίσως και Λαμπαδάριοι, κατά τους Βυζαντινούς χρόνους. Κατά τον 11ο αιώνα βρίσκουμε να μνημονεύεται: «*Νικηφόρος αναγνώστης και πρωτοψάλτης*», καθώς και το 1085 βρίσκουμε υπογραφή: «*Κωνσταντίνος πρωτοψάλτης Επισκοπής Ιερισσού*». Επίσης σε κώδικα του 14ου αι. (Εκδ. Κ.Μ. Ράλλη, Ποτλή) αναγράφονται τα εξής: «*οι δύο δομέστικοι στέκουσι εν τοις δυσί χοροίς και ψάλλουσι μετά του Πρωτοψάλτου... οι δύο πριμικήριοι ιστανται και αυτοί επάνω των ιεροδιακόνων και ψάλλουσι μετά του Πρωτοψάλτου. Ο Πρωτοψάλτης ιστάται εν μέσω της Εκκλησίας και άρχεται πρώτος της Ψαλμωδίας και μετά τούτον οι δομέστικοι και πριμικήριοι*».

Έπειτα από όλα αυτά τα απαραίτητα διευκρινιστικά που προτάξαμε, προχωρούμε στην, κατά **χρονολογική σειρά ζωής και δράσης**, καταγραφή των Πρωτοψαλτών και Λαμπαδαρίων της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας.

1. α. ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ: Γρηγόριος Μπούνης ο Αλυάτης (1453)

Πρώτος ο Χρυσανθος αναφέρει στο Θεωρητικό του ότι: «*Γρηγόριος ιερομόναχος Βούνης ο Αλυάτης... υπήρχε Πρωτοψάλτης της Μεγάλης Εκκλησίας επί αλώσεως της Κων/πόλεως*». Πάντως πριν από την άλωση διέπρεψε μελογράφος μοναχός με το όνομα Γρηγόριος Μπούνης Αλυάτης, ο οποίος πρέπει να ταυτίζεται με τον Αγιορείτη κωδικογράφο Γρηγόριο Αλυάτη (1433-1447) και ίσως είναι ο Πρωτοψάλτης που αναφέρει ο Χρυσανθος. Φέρεται ως διαπρεπέστατος μουσικός και εξαιρετος ψάλτης. Ο χρονογράφος Δωρόθεος Μονεμβασίας, διηγείται το εξής περιστατικό. «*Έμαθε δε ο Σουλτάν Μεχμέτης⁶⁸, ότι οι Ρωμαίοι γράφουν τας φωνάς των ψαλτών και των τραγουδιστάδων και έκραζέτους εις το Παλάτι, και είχαν έναν Πέρσην εκλεκτόν και ώρισεν και ετραγούδησεν· ο δε κυρ Γεώργιος⁶⁹ (ο Μπούνης Αλυάτης) και κυρ Γεράσιμος (πιθανόν δομέστικος του Αλυάτη) οι ψάλται έγραφον τας φωνάς του Πέρσου, και τότε ώρισεν να το ψάλλουν· και έψαλλάν το καλλιώτερον παρά τον Πέρσην, ήρσε του πολλά και εθαύμασεν την λεπτότητα των Ρωμαίων και εφιλοδώρησε τους ψάλτας· ο δε Πέρσης ως είδε πως είναι τοιούτοι τεχνίται επροσκύνησέ τους*». Λέγεται επίσης ότι ο ίδιος ο Πορθητής ζήτησε από τον Γρηγόριο να διδάξει τη σημειογραφία της μουσικής στους μουεζίνηδες (Οθωμανούς ψάλτες).

Ο Αλυάτης έγραψε πολλά έργα, μεταξύ των οποίων το σωζόμενο μέχρι σήμερα: «*Μέθοδος της μετροφωνίας κυρίου Γρηγορίου ιερομονάχου Μπούνη*

68. Πρόκειται για τον Μωάμεθ τον Β' τον Πορθητή.

69. Το, κατά κόσμον, όνομα του Αλυάτη ήταν Γεώργιος.

του Αλυσάτου: ἦχος Πλ. Δ'». Ἔργα του περιέχονται επίσης στον Ιεροσολυμιτικό κώδικα 31 (1439-1440). Πολλά είναι αντιγραφές από παλαιά λειτουργικά και μουσικά χειρόγραφα.

β. ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ: Μανουήλ Χρυσάφης ο Παλαιός
(1440-1463)

Ο Μανουήλ Χρυσάφης ο Μαῖστωρ, ο σπουδαιότατος αυτός μουσικός του 15ου αιώνα, ήταν Λαμπαδάριος του Ευαγούς Βασιλικού κλήρου (στον Ι. Ναό της Αγίας Σοφίας), όταν έγινε η Ἀλωση της Κων/πόλεως. Υπήρξε ένας μικρός σταθμός για τη Βυζαντινή μουσική. Είναι ο Ποιητής και μελοποιός της ογκωδέστατης όσο και σπουδαιότατης Παπαδικής του έτους 1458, στην οποία επιγράφεται: «*Μανουήλ Δούκας λαμπαδάριος ο Χρυσάφης*». Είχε ιδιαίτερη φιλία με τον τελευταίο Αυτοκράτορα Κων/νο Παλαιολόγο, με την προτροπή του οποίου εμέλισε πολλά έργα. Μεγάλη σπουδαιότητα έχει η Πραγματεία του: «*Περί των ενθεωρουμένων τη ψαλτική τέχνη και ων φρονούσι κακώς τινές περί αυτών*».

Ο Χρυσάφης είχε μαθητή τον ιερομόναχο Γεράσιμο, που είχε κληθεί μαζί με τον Γρηγ. Αλυσάτη από τον Πορθητή.

Μετά την Ἀλωση, ο Χρυσάφης, μετέβη στην Κρήτη και έπειτα στη Σερβία. Κατάλογος όλων των έργων του, έχει δημοσιευθεί από τον Αθαν. Παπαδόπουλο - Κεραμέα το 1901.

2. α. ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ: Αλέξιος Ευλογημένος
(1483)

Αναφέρεται από τον Ευστρατιάδη ως Πρωτοψάλτης του Οικουμενικού Πατριαρχείου, χωρίς να είναι τούτο βέβαιο. Μάλιστα ο Χ.Γ. Πατρινέλης ισχυρίζεται ότι πρόκειται περί του Πρωτοψάλτου Ἀρτης Αλεξίου του Ευλογημένου, ο οποίος αντέγραψε, αφ' ενός μεν τους κώδικες Σιναϊτικόν 143 (το 1466) και Αθηναϊκόν 1905 (το 1464), αφετέρου δε και τον κώδικα της μονής Βατοπεδίου 1085, όπου σε σημείωμα αναγράφεται ως Πρωτοψάλτης (εξ αυτού και το συμπέρασμα του Ευστρατιάδη). Σε επανέκδοση όμως του Βατοπεδινού κώδικα γίνεται η διευκρίνιση ότι μετά τη λέξη «*πρωτοψάλτης*» υπάρχει η λέξη «*Ἀρτης*» πράγμα που δεν πρόσεξε ο Ευστρατιάδης. (Χ.Γ. Πατρινέλης «*Μνημοσύνη Β' - Πρωτοψάλται - Λαμπαδάριοι κ.λπ.*» σελ. 71). Πάντως για την περίοδο αυτή είναι άγνωστος τόσο ο Πρωτοψάλτης που διαδέχτηκε τον Αλυσάτη, όσο και ο Λαμπαδάριος που διαδέχτηκε τον Χρυσάφη.

β. ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ: Ἀγνωστος. (Κατά μία εκδοχή πρόκειται περί του Γαζή Μανουήλ του επιλεγόμενου Λαμπαδαρίου. Βλ. Κεφ. Η' σελ. 204, σημ. 140).

3. α. ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ: Θεοφάνης Καρύκης
(1577-1578)

Πρόκειται περί του Αθηναίου Θεοφάνους Καρύκη, του γνωστού μετέπειτα Οικουμενικού Πατριάρχου Κων/πόλεως (1595). Δόκιμος μύστης των κανόνων της μελοποιίας, υπήρξε άριστος μελογράφος. Μελοποίησε ύμνους κυρίως στο Παπαδικό είδος. Έκανε την πρώτη επώνυμη μελοποίηση του Ειρμολογίου, και συνέθεσε εκτεταμένα χερουβικά, κοινωνικά και κρατήματα βασισμένα σε «*εξωτερικά*» μέλη. Πρέπει δε να τονισθεί ότι ο Θεοφάνης Καρύκης είναι ο **πρώτος** Πρωτοψάλτης της Μ. του Χ. Εκκλησίας που είναι γνωστός και ότι είναι ο μοναδικός ιερωμένος που διετέλεσε πρωτοψάλτης της Μ. του Χ. Εκκλησίας (ήταν μοναχός επί πρωτοψαλτίας του). Όλοι οι μετέπειτα πρωτοψάλτες ήσαν λαϊκοί.

β. ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ: Φωκάς
(1575-1578)

Στον Αθηναϊκό κώδικα 24, ο οποίος περιέχει «*τας προφητείας των προφητών*», υπάρχει σημείωμα στο οποίο δίνεται η πληροφορία ότι το βιβλίο αυτό με τις προφητείες γράφτηκε «*επιμελώς και σπουδαίως υπό του της Μεγάλης Εκκλησίας λαμπαδαρίου του κεκλημένου Φωκά. Εν έτει 1575 μηνί Μαρτίω...*». Με τον ίδιο τίτλο επίσης μνημονεύεται και σε πολλούς καταλόγους λογίων και σε επιστολές που βρέθηκαν στην Κων/πολη (1578). Πάντως δεν γνωρίζουμε τίποτε περί του Φωκά, ούτε διεσώθη κάποιο στοιχείο από το μουσικό του έργο, το οποίο ασφαλώς θα υπήρξε.

4. α. ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ: Νικόλαος Ουρσίνος Δουκατάρης
(1586-1587)

Οι μοναδικές πληροφορίες που έχουμε για τον Δουκατάρη προέρχονται από μια επιστολή του Γαβριήλ Σεβήρου στην οποία κατηγορείται ο τότε (τέλη 1586 - αρχές 1587) επίτροπος του Πατριαρχικού Θρόνου, διάκονος Νικηφόρος, ότι ευνοούσε τον Δουκατάρη και τον είχε ονομάσει Πατριαρχικό Πρωτοψάλτη. Συνεπώς δεν είναι τελείως βέβαιον ότι ο Νικόλαος Ουρσίνος Δουκατάρης υπήρξε πράγματι Πρωτοψάλτης της Μ. του Χ. Εκκλησίας. Αν πράγματι υπήρξε πρέπει να ήταν απλώς τοποτηρητής γι αυτό και οι διαμαρτυρίες του Σεβήρου προς τον Νικηφόρο που επέμενε να τον ονομάζει Πρωτοψάλτη. Και για τον Δουκατάρη δεν γνωρίζουμε τίποτε επί πλέον, όπως εξάλλου και για τον Λαμπαδάριο της ίδιας εποχής.

β. ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ: Ἀγνωστος

5. α. ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ: Γεώργιος Ραιδεστηνός ο Α'
(1611-21 Φεβρ. 1638)

Υπήρξε άριστος μελοποιός πολλών μαθημάτων της Παπαδικής και πολλών αργών μαθημάτων του Όρθρου, του Κρατηματαρίου, Οικηματαρίου και Στιχηραρίου. Ήταν σχεδόν σύγχρονος του Μελχισεδέκ, Επισκόπου Ραιδεστού, άριστου μουσικού, ο οποίος πιθανόν να υπήρξε και δάσκαλος του Γεωργίου. Μέλη του Πρωτοψάλτη Γ. Ραιδεστηνού περιέχονται στον κώδικα της Μ. Λαύρας 1007 (Θ. 145) που γράφτηκε το 1611. Συνεπώς τουλάχιστον από το έτος αυτό και μετά ήταν πρωτοψάλτης. Υπήρξε δάσκαλος του μετέπειτα Πρωτοψάλτη της Μ. του Χ. Εκκλησίας Χρυσάφη του Νέου ο οποίος ομιλεί περί του «*εμού διδασκάλου κυρ Γεωργίου του Ραιδεστηνού και πρωτοψάλτου της του Χ. Μ. Εκκλησίας...*».

β. ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ: Γεώργιος
(1) (Προ του 1616 - μετά το 1620)

Σε επιστολή του προς τον Γαβριήλ Σεβήρον, που γράφτηκε οπωσδήποτε πριν από το 1616 (έτος θανάτου του Σεβήρου και η οποία σώζεται μέχρι σήμερα, ο Γεώργιος υπογράφει ως «*Γεώργιος Λαμπαδάριος της Μ. του Χ. Εκκλησίας*». Άρα πριν από το έτος 1616 υπήρξε λαμπαδάριος της Μ. του Χ.Ε. με το όνομα Γεώργιος. Επίσης επιστολή το Πατριάρχη Αλεξανδρείας Γερασίμου Σπαρταλιώτου απευθύνεται «*Τω κυρίω Γεωργίω λαμπαδάρίω της Μ. Εκκλησίας*». Για το μουσικό έργο του Γεωργίου, ουδέν γνωρίζουμε. Ο Γεώργιος πρέπει να έμεινε λαμπαδάριος και μετά από το 1620 αφού ο Σπαρταλιώτης υπήρξε Πατριάρχης από το 1620 μέχρι το 1636. Πάντως το 1629 ως λαμπαδάριος αναφέρεται ο Μιχαήλ.

ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ: Μιχαήλ
(2) (15 Ιουνίου 1629)

Υπογράφει ως λαμπαδάριος σε γράμμα του Κυρίλλου Λουκάρεως με ημερομηνία 15 Ιουνίου 1629. Ουδέν άλλο είναι γνωστό περί του Μιχαήλ.

6. α. ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ: Χρυσάφης ο Νέος ή Παναγιώτης Χρυσάφης
(1655-1682)

Ο σπουδαιότατος αυτός διδάσκαλος της μουσικής, υπήρξε άριστος μελοποιός και σπουδαίος ποιητής πολλών 15σύλλαβων μαθημάτων.

Μελοποίησε τα εωθινά του Λέοντος του Σοφού, Χερουβικά των Κυριακών, της Μ. Πέμπτης, του Μ. Σαββάτου και της Α. των Προηγιασμένων. Κοινωνικά των Κυριακών στους οκτώ ήχους και άλλα του έτους, ανοιξαντέρια, πολυελέους, κρατήματα και το γνωστό αργό μάθημα «*Αναστάσεως ημέρα...*». Από τα σημαντικότερα έργα του Χρυσάφη του Νέου είναι η νέα μελο-



ΧΡΥΣΑΦΗΣ Ο ΝΕΟΣ
(Από πολλούς επωνομά-
ζεται και Μανουήλ). Π.
ΜΠΕΡΕΚΕΤΗΣ, Π.
ΠΕΛΛΟΠΟΝΗΣΙΟΣ
και ΧΡΥΣΑΦΗΣ Ο
ΠΑΛΑΙΟΣ (Χειρ. Μ.
Λαύρας Α. Όρος 1815)

ποίηση του στιχηραρίου από το στιχηράριο του Μανουήλ Χρυσάφη του Παλαιού σύμφωνα με τις νέες μελισματικές θέσεις της εποχής του και έπειτα από εισήγηση του διδασκάλου του Γ. Ραιδεστηνού του Α'. Ο ίδιος ο Χρυσάφης γράφει σχετικά στον υπ. αριθ. 4 κώδικα της Πατριαρχικής βιβλιοθήκης των Ιεροσολύμων:

«*Τέλος των καθ' ήχων καθισμάτων και τω Θεώ δόξα. – Είληφε τέλος η παρούσα ασματομεληρρυτόφθογγος βίβλος εν έτει, από μεν της κοσμοποιίας ζρξγ', από δε της ενσάρκου οικονομίας του Κυρίου και Θεού και Σωτήρος ημών Ιησού Χριστού, αχνε', μηνί Απριλλίω, ινδικτώνος η', συγγραφείσα και εκπονηθείσα παρ' εμού του ευτελούς και ελαχίστου και αμαθούς, αμαρτωλού τε υπέρ πάντας, Χρυσάφου δήθεν και Πρωτοψάλτου της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας, προθύμω τη επιμελεία και δαπάνη και πόνω ου σμικρῶ συντεθείσα και αυτογραφείσα εκ παλαιού στιχηραρίου και ιδιοχείρου γράμματος του παλαιού κυρ Χρυσάφου, του Εμμανουήλ και λαμπαδαρίου του ευαγούς και βασιλικού κλήρου, ου μέντοι κατά το κείμενον του αυτού βιβλίου ακτονισθείσα, αλλ' εν καινῷ τινι καλλωπισμῷ και μελirρυτοφθόγγοις νεοφανέσι θέσει, καθάπερ τανύν ασματολογείται τοις μελοδούσιν εν Κωνσταντινουπόλει. τούτο τοίνυν όσον το κατ' εμέ εφικτόν παρ' εμαντού γέγονε, κατά την ην παρέλαβον εισήγησιν παρὰ του εμού διδασκάλου κυρ Γεωργίου του Ραιδεστηνού και πρωτοψάλτου της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας εκτεθηκώς και τονίσας...*» (Παπαδοπούλου Κεραμέως Ιεροσ. Βιβλιοθ. Ε' σσ. 325-326).

β. ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ: Παναγιώτης Χαλάτζογλου
(προ του 1728)

7. α. ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ: Παναγιώτης Χαλάτζογλου⁷⁰
(1728-1736)

Καλλίφωνος και άριστος μελοποιός. Μαθήτευσε κυρίως στον Δαμιανό Βατοπεδινό στο Άγιο Όρος. Ανέδειξε πολλούς μαθητές. Εμέλισε πολλά έργα εκ των οποίων πολύ γνωστοί είναι οι υπέροχοι καλλοφωνικοί ειρμοί «Έφριξε γη» σε ήχο πλ. του Α' και «Πάσαν την ελπίδα μου» σε ήχο βαρύ διατονικό. Συνέγραψε την πραγματεία «Σύγκρισις της Αραβοπερσικής μουσικής προς την ημετέραν Εκκλησιαστικήν μουσικήν» (1728) την οποία εξέδωσε το 1900 ο Ιάκωβος Ναυπλιώτης. Πέθανε το 1748 (Μ. Παρασκευή). Θεωρείται ο δημιουργός και κύριος εκφραστής του «Πατριαρχικού ύφους».

β. ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ: Ιωάννης Τραπεζούντιος
(16 Οκτ. 1728 - Ιαν. 1734)

8. α. ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ: Ιωάννης Τραπεζούντιος
(1736 - Ιούν. 1769)

Διαδέχθηκε τον δάσκαλό του Π. Χαλάτζογλου με τον οποίο συνέψαλλε επί έξι χρόνια ως λαμπαδάριος του. Στο Θεωρητικό του ο Χρύσανθος γράφει: «Τραπεζούντιος ην ούτος ο Ιωάννης, χρυσοχός το κατ' αρχάς γενόμενος· είτα τω Παναγιώτη μαθητεύσας και άπαντα τα τότε σωζόμενα μουσικά ποιήματα εκδιδαχθείς υπ' αυτού, και ικανώς επιδούς εις την μουσικήν εψηφίσθη λαμπαδάριος τω διδασκάλω συμπάλλων· ον και μετά τον θάνατον αυτού διεδέξατο πρωτοψάλτης γενόμενος⁷¹. Εμέλισε δε τα πασαπνοάρια προτροπή Κυρίλλου Πατριάρχου κατά τρ' αψνς' έτος από Χριστού».

Ο Ιωάννης ανεδείχθη άριστος μουσικός και μελοποιός. Εμέλισε αφθάστου κάλλους ειρμολογικά μέλη, κανόνες, καταβασίες σύντομα και αργά μαθήματα.

Το 1756 με την προτροπή του πατριαρχεύοντος Κυρίλλου του Ε', εμέλισε τα αργά πασαπνοάρια, πολυελέους, δοξολογίες, χερουβικά, κοινωνικά, το αργό, σε ήχο πλ. του Α', Αλληλουάριο κ.α. με την παρασημαντική του Κουκουζέλη, και τα οποία επεξήγησε ο μαθητής του Πέτρος ο Πελοποννήσιος.

Σήμερα σώζονται πολλοί κώδικες με μαθήματα του Ιωάννη Τραπεζούντιου. Στον 1784 (Μ93) κώδικα της Μ. Λαύρας αναφέρεται: «Είληφε πέρας η

70. Όλες οι έρευνες αφήνουν ένα κενό από το 1682 μέχρι το 1728, όπου δεν αναφέρεται Πρωτοψάλτης. Από 1700 μέχρι 1727 ίσως να υπήρξε Α' ψάλτης ο Ι. Κρίκος. Ουδέν όμως γνωρίζουμε περί αυτού. (Βλ. σελ. 148. ΣΗΜ.).

71. Αξίζει να σημειωθεί ότι μεταξύ των περιεχομένων στον κώδικα αυτό μελών περιλαμβάνονται και μέλη «Παναγιώτου (Χαλάτζογλου) πρωτοψάλτου, ημετέρου διδασκάλου» όπως ακριβώς σημειώνει ο ίδιος ο Ιωάννης.

παρούσα ασματομελिरρυτόφθογγος βίβλος, ήτις παπαδική τοις αρχαίοις κέκληται, παρ' εμού λαμπαδάριου Ιωάννου... εν έτει αψκη' Οκτωβρίου ις'». Σε άλλον κώδικα αναφέρεται: «Η παρούσα βίβλος εγράφη παρ' εμού Ιωάννου λαμπαδάριου εν έτει, αψλδ' Ιανουαρίω⁷²». Επίσης στον μουσικό κώδικα 572 της Βιβλ. των Ιεροσ. αναγράφεται: «Ετελειώθη το παρόν βιβλίον παρ' εμού Ιωάννου Πρωτοψάλτου της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας εν έτει αψμε' Μαΐω». Τέλος σε σημείωση στον κώδικα της μονής Ιβήρων 1157 υπάρχει η σημείωση: «Εγράφησαν υπό Ιωάννου Πρωτοψάλτου της Μ. Εκκλησίας εν έτει αψζθ' μηνί Ιουνίω».

Υπήρξε και διδάσκαλος της νεοϊδρυθείσης πατριαρχικής μουσικής σχολής ενώ ως μαθητής φοίτησε και στην Πατριάδα σχολή. Πέθανε μεταξύ Ιουνίου 1769 και Νοεμβρίου 1773.

β. ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ: Δανιήλ ο από Τυρνάβου
(5 Σεπτ. 1740 - 1771)

9. α. ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ: Δανιήλ ο από Τυρνάβου
(1771 - 23 Δεκ. 1789)

Μαθητής του Παναγιώτη Χαλάτζογλου, συνέψαλλε με τον Ιωάννη Τραπεζούντιο τον οποίο, μετά τον θάνατό του, διεδέχθη ως Πρωτοψάλτης. Διακρίθηκε για την καλλιφωνία του και υπήρξε άριστος μουσικός και δάσκαλος. Από το Χανεντέ Ζαχαρία διδάχτηκε την Εξωτερική μουσική και σ' αυτόν αντεδίδαξε την Βυζαντινή. Εμέλισε κρατήματα εκτεταμένα και έντεχνα, δοξολογία σε ήχο Βαρύ επτάφωνο, που ψάλλεται σήμερα από πολλούς ψάλτες, πολυέλεο, χερουβικά, κοινωνικά και πολλά άλλα μαθήματα.

Στο μουσικό κώδικα 597 της Βιβλιοθήκης του Πατριαρχείου Ιεροσολύμων μνημονεύεται για πρώτη φορά (1774) ως Πρωτοψάλτης, όπου αναγράφεται: «Το παρόν εγράφη παρ' εμού Σταυρή του Πρωτοψάλτου κυρ Δανιήλ εν έτει αψοδ'»⁷³. (Παπαδοπούλου Κεραμέως Ιεροσ. Βιβλ. Α' σελ. 484). Στον μουσικό κώδικα 1016 της Μεγίστης Λαύρας (Θ. 154) που γράφτηκε τον Μάιο του 1786, περιέχονται και μαθήματα «του νυν πρωτοψάλτου κυρ Δανιήλ» όπως αναγράφεται.

Δίδαξε στην Β' Πατριαρχική μουσική Σχολή που ιδρύθηκε το 1776.

Κατά τον Χρύσανθο τον εκ Μαδύτου, «Ο Δανιήλ ο Πρωτοψάλτης, η μελωδική σάλπιγξ του ημετέρου αιώνος, κατήγετο από τον Τούρναβον κατά την Λάρισαν περί δε το, αψπθ', Δεκεμβρίου κγ', ημέρα Σαββάτω εις τας 12 ώρας έδωκε το κοινόν χρέος» (Χρύσανθου Μ. Θεωρητικών σελ. XXXV σημ. γ').

72. Κατά τον Κυριακό Φιλοξένη τον Εφεσιομάγη, ο Ιωάννης Τραπεζούντιος είναι ο δημιουργός του σεμνοπρεπούς ύφους της Μ.Χ.Ε. από το οποίο προήλθε το «Πατριαρχικό ύφος».

73. Από το σημείωμα φαίνεται ότι το επώνυμο του Δανιήλ ήταν «Σταυρής». Το πιθανότερο όμως είναι ότι ο επονομαζόμενος Σταυρής είναι ο γραφέας του σημειώματος και από αβλεψία δεν παρενέβαλε μεταξύ του επωνύμου του και της λέξης «του Πρωτοψάλτου», τη λέξη «μαθητού» ή της λέξης «επί» (Βλ. Χ.Γ. Πατρινέλη Πρωτοψάλται, Λαμπαδάριοι κ.λ. σελ. 78 σημ. 5).

Ο Πέτρος Λαμπαδάριος διηγούνταν ότι μπορούσε, εκ πρώτης ακοής, να υποκλέπτει και να αποδίδει πιστά με τη γραφή του οποιοδήποτε μουσικό έργο.

Ρωμηοί, Αρμένηδες και Τούρκοι μουσικοί διδάσκονταν απ' αυτόν, οι τελευταίοι δε τον προσφωνούσαν «Χότζα» (δάσκαλο) και με κοινή συμφωνία τους κανένας δεν συνέθετε οποιοδήποτε έργο χωρίς την άδειά του.

Το παρακάτω περιστατικό είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστικό:

Το 1770 ήλθαν από την Περσία στην Πόλη τρεις μουσουλμάνοι χανεντέδες (μελοποιοί), προσκομίζοντας μια νέα ανέκδοτη σύνθεσή τους, με πρόθεση να την παρουσιάσουν στον σουλτάνο. Οι μουσικοί της αυλής θεώρησαν προσβολή το γεγονός, για το οποίο και ζήτησαν τη συμβουλή του Πέτρου. Με τις οδηγίες του, οι δερβίσηδες του τεκέ (τουρκικής μονής) που υπήρχαν στο Πέρα προσκάλεσαν σε γεύμα τους ξένους μουσικούς. Εκεί, μετά το φαγητό, τους παρακάλεσαν να ψάλλουν προς χάριν τους το έργο τους. Εν τω μεταξύ ο Πέτρος, που βρισκόταν κρυμμένος σε κατώλληλη θέση, άκουγε, κατέγραψε και στη συνέχεια καλλώπισε το άσμα.

Κατόπιν τούτου, φάνηκε να έρχεται απ' το προαύλιο του τεκέ προς το συμπόσιο· οι δερβίσηδες με τα λόγια «έρχεται ο δάσκαλος» έτρεξαν να τον προϋπαντήσουν. Αμέσως, μετά τις συστάσεις, παρακάλεσαν τους Πέρσες μουσικούς να ερμηνεύσουν και πάλι το έργο, προς ευχαρίστηση του Ρωμηού διδασκάλου τους ο οποίος, βέβαια, μετά από λίγο παρατήρησε με σοβαρότητα ότι το άσμα αυτό ήταν δικό του και ασφαλώς κάποιος μαθητής του από τους διεσπαρμένους στην Αραβία και την Περσία τους το δίδασκε!!! Και σε απόδειξη τούτου έβγαλε από την τσέπη του το χαρτί όπου είχε καταγράψει το άσμα και το έψαλλε παίζοντας την πανδουρίδα του.

Ανάμεσα στα όσα ακολούθησαν και τη λογομαχία, ένας από τους Πέρσες, αντιλαμβάνομενος ότι οι Ρωμηοί έχουν γραπτή μουσική και ότι υπήρξε δόλος, όρμησε να σκοτώσει τον Πέτρο, άλλος του έσπασε την πανδουρίδα, οι δε δερβίσηδες έδωσαν χειροπόδαρα τους ξένους μουσικούς, οι οποίοι μετά από λίγες μέρες εξορίστηκαν σαν αγύρτες...

Ο Πέτρος πέθανε πρόωρα από λοιμό και κατά την ταφή του, ύστερα από άδεια του Πατριάρχη, οι δερβίσηδες με δάκρυα αποχαιρέτισαν το νεκρό μετά την τέλεση του τρισαγίου, ψάλλοντας περιπαθώς με τους αυλούς τους. Ένας μάλιστα απ' αυτούς κατέβηκε μέσα στον τάφο με τα παρακάτω λόγια: «Πάρε, δάσκαλε και από μας τους ορφανούς μαθητές σου το τελευταίο τούτο δώρο, για να συμψάλλεις στον Παράδεισο με τους αγγέλους».

Βλ. σημ. 28 σελ. 58.

β. ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ: Πέτρος Πελοποννήσιος

(1) (1771-1777 ;)

Ο ιδιοφυής αυτός μουσικός χρημάτισε β' δομέστικος από το 1764 μέχρι το 1771 και έπειτα Λαμπαδάριος από το 1771 μέχρι την ημέρα του θανάτου του από πανώλη, το 1777. Ο Χρύσανθος γράφει στο Μ. Θεωρητικό του: «Ο Πέτρος εποίησε ταύτα πάντα εν ολίγω διαστήματι καιρού· διότι λαμπαδάριος έτι ων τον βίον μετήλλαξε, λοιμού παρανάλωμα γενόμενος»⁷⁴. (Κατά τον Γρ. Στάθη ο Π. ο Πελοποννήσιος πέθανε το 1778, καθ' όσον ο λοιμός στην Κων/πολη αναφέρεται τον χειμώνα του 1778).

Τη θέση του Λαμπαδαρίου κατέλαβε ο Πέτρος υποσκελίσας τον Ιάκωβο, τον μετέπειτα Πρωτοψάλτη. Ο Χρύσανθος γράφει σχετικά: «ότε επλήρωσεν το κοινόν χρέος ο Πρωτοψάλτης Ιωάννης και έγινε πρωτοψάλτης ο Δανιήλ, έπρεπε μεν να γίνει λαμπαδάριος ο Ιάκωβος, ως δεξιός δομέστικος, ο δε Πέτρος ο Πελοποννήσιος (που ήταν β' δομέστικος) διά μεσιτείας δυνατοτέρων παραβάς την τάξιν, έγινε λαμπαδάριος· και πήρε δομέστικόν του τον Βυζάντιον Πέτρον»⁷⁴.

Για πρώτη φορά αναφέρεται ως Λαμπαδάριος ο Πέτρος ο Πελοποννήσιος, το 1774 στον κώδικα της Βιβλιοθ. του Πατριαρχείου Ιεροσολύμων 597, ο οποίος περιέχει τα εξής: «Καταβασίας των Δεσποτικών και Θεομητορικών εορτών συντεθείσας

74. Χρύσανθου εκ Μαδύτου «Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής» - 1832 σελ. XXXIX §62 σημ. β.

κατά το ύφος της Μεγάλης Εκκλησίας παρά του μουσικολογιωτάτου κυρ Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου».

Ο Πέτρος ο Πελοποννήσιος είναι από τις μεγαλύτερες μορφές της ιστορίας της Βυζ. μουσικής. Θεωρείται ως η τέταρτη πηγή της Βυζ. μουσικής.

Εκπληκτική, πράγματι, όχι μόνο σε ποιότητα αλλά και σε όγκο, ήταν η μουσική παραγωγή του Πέτρου κατά το λίγο χρόνο της θητείας του ως λαμπαδαρίου. Το μουσικό του έργο, με το απλό, απέριττο και σεμνό Εκκλησιαστικό ύφος, παραμένει πάντοτε πολύτιμος οδηγός των σημερινών ψαλτών καθώς και κλασσικό μνημείο της ιερής μουσικής τέχνης. Αποτελεί τη «σπονδυλική στήλη» της Βυζ. Εκκλ. μουσικής που ψάλλουμε σήμερα. Δίδασκε δικό του απλούστερο τρόπο γραφής και ερμήνευσε τις θέσεις των μελών των παλαιότερων.

Έτσι μετέφερε τα παλαιότερα μαθήματα και μελοποίησε το σύντομο και αργό στιχηράριο, το ειρμολόγιο, το κρατηματάριο, το οικηματάριο, την Παπαδική, δύο Αναστασιματάρια, ειρμολόγιο καταβασίων, δοξαστάριο, χειρουργικά, κοινωνικά αργά, ευλογητάρια, πολυελέους, δοξολογίες κ.ά. πολλά.

Ο Πέτρος ο Πελοποννήσιος ήταν από τους ξακουστός μουσικοδιδασκάλους στην Κων/πολη και έχαιρε φήμης και υπολήψεως εξ ίσου, τόσο από τους Έλληνες όσο και από τους Οθωμανούς.

Γνώριζε τέλεια και την εξωτερική μουσική, ενώ διέθετε ισχυρή μνήμη και μοναδική ικανότητα στο να αντιλαμβάνεται με ταχύτητα, να ακούει και να γράφει συγχρόνως με βυζ. σημειογραφία οποιαδήποτε μελωδία, οσοδήποτε δύσκολη και να ήταν. Γι' αυτό οι Οθωμανοί τον επωνόμαζαν Χιρσής (κλέπτης) Πέτρος.

Δίδασκε τον τρόπο γραφής στον Πρωτοψάλτη του Αρμενικού Πατριαρχείου, ευεργετήσας έτσι και την Αρμενική Εκκλησία, αφού έθεσε τις βάσεις της Αρμενικής μουσικής γραφής.

Η καταγωγή του Πέτρου του Πελοποννήσιου ήταν από τη Λακωνία, γι' αυτό πολλές φορές αναφέρεται ως Πέτρος ο Λακεδαιμόνιος⁷⁵. Γεννήθηκε το 1730 και υπήρξε μαθητής του Ιωάννη Τραπεζούντιου του Πρωτοψάλτη (1753) του οποίου ήταν και δομέστικος⁷⁶. Εμιμείτο δε επακριβώς τον δασκαλό του στο ψαλτικό ύφος.

75. Πληροφορίες για την καταγωγή του Πέτρου Πελοποννησίου έδωσε ο Δ. Φιλιππόπουλος σε άρθρο του στα «Σπάρτιακά χρονικά» (1937). Ότι πάντως ο Πέτρος καταγόταν από την Λακωνία συνάγεται και από το παρακάτω επίγραμμα που βρίσκεται στον 347 κώδ. της Βιβλιοθ. του Πατρ. Ιεροσολύμων: «Πέτρον του μελωδού του Λάκωνος εξέφυν / χειρός δ' εγεγράφην Πέτρον του Βυζαντίου / κτήμα τε προσέφυκα τω εκ Τενάδου / Μητροφάνει, ω τω τέχνη άδειν έρως». (1809 Φεβρ. 10).

Η εκδοχή ότι ο Πέτρος καταγόταν από τις Κάτω Κολίνες της Αρκαδίας και ότι το πραγματικό του όνομα ήταν Παναγιώτης Καραμπόκας (βλ. Άρθρο σε Αθηναϊκό περιοδικό του Γιάννη Β. Ιωαννίδη και βιβλίο «Οι της Β. μουσικής ήχοι» του Δημοσθ. Σκουλικαρίτη σελ. 190) δεν επιβεβαιώνεται από άλλες επίσημες πηγές.

76. Κατά τον Χρύσανθο εκ Μαδύτου: «Ούτος εμαθήτευσε παιδιόθεν εν Σμύρνη εις τινα μουσικόν ιερομονάχον, από τον οποίον επέρασεν αρκετά μαθήματα· έπειτα ελθών εις Κων/πολιν, εμαθήτευσεν εις τον Πρωτοψάλτην Ιωάννην...» (Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής - 1832, σελ. XXXIX § 62 σημ. β)

Στον τάφο του Πέτρου Πελοποννήσιου υπήρχε πλάκα που έγραφε τα εξής: «Ἐστι δε τεθαμμένος ο αείμνηστος Πέτρος ο Λαμπαδάριος». Έγραφε επίσης και τους παρακάτω τέσσερις στίχους του Ιακώβου του Πρωτοψάλτη του Πελοποννησίου.

«Την ηδύφωνον μουσικής αηδόνα
ασματικόν τέττιγα της Εκκλησίας
τον μουσικόν νουν ον ενγώρισε τέχνη
άλλον μελωδόν Λαμπαδάριον Πέτρον...»
(1778)

Δυστυχώς η πλάκα αυτή με το ποίημα του Ιακώβου χάθηκε και μαζί της και η θέση του Τάφου του Πέτρου.

ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ: Ιάκωβος Πελοποννήσιος

(2) (22 Ιουν. 1784 - τέλη Δεκ. 1789)

Ως λαμπαδάριος διαδέχθηκε τον Πέτρο Πελοποννήσιο, αλλά για πρώτη φορά αναγράφεται ως λαμπαδάριος σε ένα βεβαιωτικό γράμμα στις 22 Ιουνίου 1784.

10. α. ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ: Ιάκωβος Πελοποννήσιος

(5 Μαρτ. 1790 - 23 Απριλ. 1800)

Γνωστός περισσότερο ως Ιάκωβος ο Πρωτοψάλτης. Κατά τον Χρύσανθο ο Ιάκωβος ανέλαβε ως πρωτοψάλτης αμέσως μετά το θάνατο του πρωτοψάλτη Δανιήλ (23-12-1789). Η πρώτη υπογραφή του όμως ως πρωτοψάλτης αναγράφεται στις 5-3-1790. Υπήρξε μαθητής του Ιωάννη Τραπεζούντιου. Σπουδαιότατος μελοποιός και υμνογράφος. Τα μουσουργήματά του είναι έξοχα και λίαν έντεχνα. Μελοποίησε κατά το νόημα του κειμένου και ως πρωτοψάλτης διακρίθηκε, γιατί διεφύλαξε πιστά το σεμνοπρεπές Εκκλησιαστικό μουσικό ύφος. Ως γραφέα των μελών του χρησιμοποίησε τον μαθητήν του Γεώργιο τον Κρήτα⁷⁷. Μελοποίησε αργό στιχηράριο ή δοξαστάριο, το οποίο είναι θαυμάσιο σε μέλος και αποτελεί κυρίως σύντμηση του Στιχηραρίου του Γερμανού Νέων Πατρών (με τα 11 εωθινά ιδιόμελα της Μ. Τεσσαρακοστής). Συντόμεισε τα αργά κεκραγάρια του Ι. Δαμασκηνού τα οποία εξήγησε ο Πέτρος ο Πελοποννήσιος. (Δημοσιεύτηκαν από τον Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα το 1824 στο Βιβλίο του «Ταμείον Ανθολογίας»). Συνέθεσε οκτώ, κατ' ήχον, έντεχνες αργές δοξολογίες, Πασαπνοάρια, το «Νυν αι δυνάμεις» (σε ήχο βαρύ), το γνωστό «Αγαπήσω Σε Κύριε» που επεξεργάστηκε αργότερα ο Ιάκωβος Ναυπλιώτης, κοντάκια, ωδές κ.α. Υμνογράφησε και μελοποίησε όλη την ασματική ακολουθία της Αγίας Ευφημίας. Σύμφωνα με

77. «Οὗτος (ο Γ. Κρης) ην η γραφίς Ιακώβου του Πρωτοψάλτου· διότι μη γυμνασθεὶς ο Ιάκωβος· εἰς το γράφειν, ἐψάλλε μὲν αὐτὸς ὡσάν να υπαγόρευεν, ο δε Γεώργιος ἐγράφεν...» (Χρύσανθου, «Θεωρητικόν Μ. της Μ.», σελ. XXIV §53 σ.ε.).

κώδικα της Συλλογής Γριτσάνη (17): «... Ο Ιάκωβος ήτο εξ αυτών σπαργάνων γνήσιος δούλος και υπηρέτης της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας». Επίσης στον κώδ. 89 της Ιστορ. Εθνολογικής Εταιρ. Αθηνών, αναφέρονται τα παρακάτω για τον θάνατό του: «... το 1800 Απριλίου κη' ο μουσικολογιώτατος κύριος Ιάκωβος, ο της Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας Πρωτοψάλτης, απήλθεν εις τας αιωνίους μονάς· άνδρας εν φρονήσει τε και μαθήσει, θεοσεβής, ορθόδοξος, φιλακόλουθος και τέλειος της Χριστιανικής πολιτείας...».



Το εσωτερικό του Ναού της Αγίας Σοφίας στην Κων/πολη με τον τεράστιο θόλο και τον πλούσιο διάκοσμο, όπου μέσα σ' αυτόν αντιχούσαν οι παναρμόνιες Βυζαντινές μελωδίες βυζαντινών χορών που απαρτίζονταν από 300-400 ψαλμωδούς και όπου: «απ' την πολλήν την ψαλμουδιά εσειόνταν οι κολόνες»!!!

β. ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ: Πέτρος Βυζάντιος (ο «Φυγάς»)

(τέλη Δεκ. 1789 - τέλη Απρ. 1800)

Κατά τον Χρυσάνθο, ο Πέτρος ο Βυζάντιος έγινε Λαμπαδάριος αμέσως μετά το θάνατο του Πρωτοψάλτη Δανιήλ (23 Δεκεμβ. 1789). Από την εποχή που ήταν Λαμπαδάριος δίδασκε, μαζί με τον Πρωτοψάλτη Ιάκωβο, στην Πατριαρχική μουσική σχολή.

11. α. ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ: Πέτρος Βυζάντιος, ο «Φυγάς»

(Τέλη Απριλ. 1800-1805)

Διαδέχτηκε τον Ιάκωβο τον Πρωτοψάλτη αμέσως μετά τον θάνατό του (23 Απριλ. 1800). Κατά τον Χρυσάνθο: «*Ο Πέτρος ην Κωνσταντινουπολίτης και επαιδευθή υπό Πέτρου του Λακεδαιμόνος...*». Άριστος μελοποιός. Μελοποίησε ειρμολόγιο, χερουβικά, κοινωνικά, καταβασίες, δοξολογίες (πολύ γνωστή η δοξολογία του σε ήχο πλ. του Α'), κ.ά. Ερμήνευσε πολλά αρχαία μαθήματα⁷⁸ τα οποία αγόρασαν μετά τον θάνατό του οι δύο έφοροι της 3ης, μετά την άλωση, Πατριαρχικής μουσικής σχολής μαζί με όλα τα άλλα έργα του και τα οποία εξεδόθησαν σε διάφορες ανθολογίες. Στη βιβλιοθήκη του Παναγίου τάφου στο Φανάρι, σώζεται ιδιόγραφος Παπαδική του Πέτρου του Βυζαντίου. Όταν ο Πατριάρχης Καλλίνικος τον έπαυσε από την Πρωτοψαλτεία, ένεκα της δευτερογαμίας του που δεν επιτρεπόταν στους ιεροψάλτες της Μ. του Χ. Εκκλησίας, έφυγε στη Χερσώνα, γι' αυτό ονομάστηκε και «*Φυγάς*». Έπειτα πήγε στο Ιάσιο όπου και πέθανε το 1808.

β. ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ: Άγνωστος

(Ο αναφερόμενος, από τον Παγ. Σ. Αντωνέλη, Μανουήλ ο Βυζάντιος, ο μετέπειτα Πρωτοψάλτης, ως Λαμπαδάριος του Πέτρου, δεν διετέλεσε Λαμπαδάριος στον Πατριαρχικό Ναό, καθ' όσον στην Πρωτοψαλτεία κλήθηκε, μετά τη φυγή του Πέτρου Βυζαντίου, από τον Ι. Ναό της Αγίας Κυριακής Κοντοκλασιού όπου ήταν Α' ψάλτης, ένεκα της απαράμιλλης καλλιφωνίας του και της περί την μουσικήν εμπειρίας του).

12. α. ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ: Μανουήλ ο Βυζάντιος

(1805 - 21 Ιουν. 1819)

Διαδέχθηκε τον Πέτρον τον Βυζάντιον όπως προαναφέραμε. Μαθητής του Ιακώβου του Πρωτοψάλτη και Γεωργίου του Κρητός, διακρίθηκε για το σοβαρό Εκκλησιαστικό ύφος, το οποίο μιμήθηκε πιστότατα και ο κατόπιν Πρωτοψάλτης Κων/νος ο Βυζάντιος. Υπήρξε άριστος μελοποιός. Μελοποίησε

⁷⁸ Ο Κ. Ψάχος («Παρασημαντική της Β.Μ.» - σελ. 81) θεωρεί τον Πέτρο Βυζάντιο εφάμιλλο του Πέτρου Πελοποννησίου και τους χαρακτηρίζει «*μοχλούς της εξηγήσεως της πρώτης στενογραφίας*» καθ' όσον αν δεν υπήρχε το έργο των εξηγήσεων των δυο αυτών διδασκάλων, το Αρχαίο στενογραφικό σύστημα θα ήταν άγνωστο.

ησε τρεις σειρές χερουβικά και κοινωνικά, τις περίφημες σύντομες δοξολογίες του Αναστασιματαρίου σε όλους τους ήχους και συνέτεμε με πολλή τέχνη το αργό «*Μακάριος Ανήρ*» του Πέτρου Λαμπαδαρίου. Πέθανε στις 21 Ιουνίου 1819.

β. ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ: Γρηγόριος

(1813 - τέλη Ιουν. 1819)

Μέχρι το 1813 είναι άγνωστος ο Λαμπαδάριος της Μ.Χ.Ε. Ο μουσικός κώδικας της μονής Σουμελά 65 που γράφτηκε το 1813, περιέχει μεταξύ των άλλων και μέλη του «*νυν λαμπαδαρίου Γρηγορίου*». Ο Γρηγόριος έμεινε λαμπαδάριος μέχρι την ημέρα του θανάτου του Μανουήλ Βυζαντίου, οπότε προήχθη εις Πρωτοψάλτην της Μ.Χ.Ε. (21 Ιουν. 1819).

13. α. ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ: Γρηγόριος ο Πρωτοψάλτης

(τέλη Ιουν. 1819 - 23 Δεκ. 1821)

Στο Θεωρητικό του Χρυσάνθου αναγράφεται στον Πρόλογο από τον Παναγιώτη Πελοπίδα Πελοποννήσιο μαθητή του Γρηγορίου ότι ο Γρηγόριος έγινε Πρωτοψάλτης ευθύς μετά το θάνατο του Μανουήλ Βυζαντίου. Πέθανε στις 23 Δεκ. 1821 (Βλ. σελ. 73).

β. ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ: Κωνσταντίνος ο Βυζάντιος

(22 Ιουν. 1819 - 23 Δεκ. 1822)

Ο γνωστός μετέπειτα ως Κων/νος ο Πρωτοψάλτης.

14. α. ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ: Κωνσταντίνος ο Βυζάντιος

(24 Δεκ. 1822-1855)

Ο Καλλιφωνότατος αυτός Πρωτοψάλτης υπήρξε μαθητής του Γεωργίου του Κρητός και Μανουήλ του Πρωτοψάλτου με τον οποίο συνέψαλλε ως δομέστικος. Μελοποιός άριστος διακρίθηκε για την εύστροφη και γλυκύφθογγη φωνή του, για την ευλαβή στάση του στο αναλόγιο και για το σεμνοπρεπέστατο και θαυμάσιο Εκκλησιαστικό ύφος που κληρονόμησε από το δάσκαλό του Μανουήλ και το οποίο διασώθηκε αλληλοδιαδόχως κατά μίμηση στη Μ. του Χ. Εκκλησία από τους αντάξιους μαθητές του Αντώνιο τον Λαμπαδάριο, Ιωάννη τον Βυζάντιο, Γεώργιο Ραιδεστηνό και Νικόλαο Στογιάνοβιτς ή Στογιάννη. Τα έργα του Κων/νου είναι θαυμάσια και άξια κάθε μελέτης από τα οποία κάθε ιεροψάλτης μπορεί να ωφεληθεί τα μέγιστα. Εξέδωσε, Αναστασιματάριο, και το περίφημο αργοσύντομο δοξαστάριο με έντεχνες μεταλλαγές (παραχορδές) των ήχων, μιμηθείς τον Ιάκωβο τον Α' ψάλτη, στις μέρες του οποίου ήταν δομέστικος στον Πατριαρχικό Ναό. Εξέδωσε επίσης δίτομη ανθολογία της μουσικής. Περίφημα είναι τα

αργοσύντομα χειρουβικά του Κων/νου. Έψαλλε με ευλάβεια και θερμή πίστη και με τη γλυκύτατη φωνή του και το θαυμαστό καταπληκτικό του ύφος κατέθελε και μεταρσίωνε τους εκκλησιαζομένους. Όταν έψελνε δεν κινούσε κανένα από τα μέλη του σώματός του παρά μόνο τα χείλη του! Γεννήθηκε το 1777. Χειροτονήθηκε β' δομέστικος στις 23 Απριλίου 1800 επί Ιακώβου Πρωτοψάλτου, μετά το θάνατο του οποίου προήχθη σε α' δομέστικο και συνέψαλλε με τον πρωτοψάλτη Μανουήλ μέχρι το 1819. Πέθανε σε ηλικία 85 ετών στις 30 Ιουλίου 1862.

β. ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ: Αντώνιος (ο Ανδριανουπολίτης)

(1) (24 Δεκ. 1822-1827)

Είναι γνωστός με το όνομα Αντώνιος ο Λαμπαδάριος. Υπήρξε μαθητής του Μανουήλ πρωτοψάλτη και Γεωργίου Κρητός όπως και ο Κων/νος. Ο Αντώνιος ήταν άριστος μουσικός, μελωδικότατος στην ψαλμωδία του και πολυγραφότατος. Όταν πέθανε το 1828 άφησε, λένε, κιβώτιο με μουσικά χειρόγραφα στα χέρια του Γεωργίου Ιερέως Ρυσίου. Μελοποίησε πολλά έργα μεταξύ των οποίων το αρχαίο κοινωνικό που ψάλλεται στους οκτώ ήχους καθώς και το οκτάηχο «Θεαρχίω νεύματι» δοξαστικό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου.

ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ: Ιωάννης ο Βυζάντιος

(2) (1831-1855)

15. α. ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ: Ιωάννης ο Βυζάντιος

(1856 - 20 Ιουλ. 1866) (Με οφίκιο 1862 - 20 Ιουλ. 1866)

Τοποτηρητής Πρωτοψάλτης από το 1855 του Ασθενούντος Κων/νου, χειροτονήθηκε Πρωτοψάλτης μετά το θάνατο του Κων/νου. Είχε δυνατή χαρακτηριστική φωνή και εκκλησιαστικό ύφος. Μελοποίησε πολλά έργα. Εξέδωσε το Αναστασιματάριο επτά φορές, το ειρμολόγιο των καταβασιών του Πέτρου Πελοποννησίου δύο φορές, μια Ανθολογία μονότομη, συλλογή καλοφωνικών Ειρμών διαφόρων μελοποιών και την τετράτομη Πανδέκτη μαζί με τον Στέφανο το Λαμπαδάριο. Έργο του Ιωάννη είναι ο Καλοφωνικός ειρμός «Κύκλω της Τραπέζης σου» σε ήχο Βαρύ. Πέθανε στις 20 Ιουλ. 1866. Είναι γνωστός με το όνομα Ιωάννης Πρωτοψάλτης.

β. ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ: Στέφανος Μιχαήλ ο Βυζάντιος

(1) (1856-1862)

Γνωστός με το όνομα Στέφανος ο Λαμπαδάριος. Υπήρξε μαθητής του Χουρμουζίου του Χαρτοφύλακα και έψαλλε με σοβαρό εκκλησιαστικό ύφος κατά μίμηση του Κων/νου Α' ψάλτου. Υπήρξε ευδόκιμος μελοποιός. Το 1840 εξέδωσε τη «Μούσαν» με τα συστήματα των κλάδων της Αραβοπερσικής μουσικής. Το 1850 εξέδωσε με τον τότε Ιωάννη Λαμπαδάριο και έπειτα

Α' ψάλτη, την «Πανδέκτην» σε τέσσερις τόμους, την «Κυψέλην», και το 1862 μία επίτομη Ανθολογία. Ερμήνευσε με την νέα παρασημαντική τα έργα του Κων/νου του Πρωτοψάλτη. Το «Θεωρητικό» του, επειδή είχε μείνει ελλειπές λόγω του θανάτου του το 1864, συνεπλήρωσε και εξέδωσε αργότερα ο μουσικοδιδάσκαλος Παναγιώτης Κηλτζανίδης ο Προυσαεύς, ο οποίος πρόσθεσε και πραγματεία «Περί ορθογραφίας».

ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ: Γεώργιος Ραιδεστηνός ο Β' (Γεώργ. Ευστρατιάδης)

(2) (1863-1866...)

Ο Γεώργιος Ραιδεστηνός έμεινε λαμπαδάριος και μετά το θάνατο του πρωτοψάλτη Ιωάννη του Βυζαντίου και δεν κατέλαβε τη θέση του Πρωτοψάλτη (Κλήθηκε ο Σταυράκης Γρηγοριάδης), γιατί τότε ο Ραιδεστηνός ήταν απλώς τοποτηρητής του ασθενούντος Στεφάνου του Λαμπαδαρίου.

16. α. ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ: Σταυράκης Γρηγοριάδης ο Εξ Αίνου

(21 Ιουλ. 1866 - 29 Ιανουαρ. 1871)

Υπήρξε μαθητής του Γεωργίου Α' ψάλτη Αίνου. Στην Πρωτοψαλτία κλήθηκε από την Εκκλησία της Παναγίας του Πέραν όπου έψαλλε. Άριστος μουσικός με ωραία φωνή, υστερούσε στο μουσικό ύφος. Πέθανε σε πλήρη δράση την 29ην Ιανουαρ. 1871.

β. ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ: Γεώργιος Ραιδεστηνός ο Β'

(... 1866 - 1 Φεβρ. 1871)

17. α. ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ: Γεώργιος Ραιδεστηνός ο Β'

(2 Φεβρ. 1871 - 4 Νοεμβρ. 1875)

Αμίμητος εκτελεστής της ψαλτικής τέχνης, δέσποζε μεταξύ των συγχρόνων του ψαλτών, φημιζόμενος για το αρχαϊζον Πατριαρχικό μουσικό του ύφος. Γεννήθηκε το 1833 στη Ραιδεστό όπου διδάχτηκε το πρώτον τη Β.Μ., την οποία και τελειοποίησε στην Κων/πολη κοντά στον Κων/νο το Βυζάντιο διδαχθείς συγχρόνως και το πατριαρχικό μουσικό ύφος του Κων/νου. Ο Ραιδεστηνός διακρίθηκε για τη μεγάλη μουσική του τέχνη και για την σπάνια καλλιφωνία του. Ρύθμισε όλα τα μαθήματα της ετήσιας ακολουθίας, μελοποίησε πολλά μελισταγή μαθήματα και εξέδωσε πολλά όπως την «Μεγάλη Εβδομάδα» και το «Πεντηκοστάριο». Μελίρρυτα άσματα αυτού εξέδωσε το 1894 ο Δημ. Κυφιώτης στο «Μουσικό Απάνθημα» και το 1896 ο Αγαθάγγελος Κυριαζίδης στο «Εν άνθος της καθ' ημάς εκκλησιαστικής μουσικής». Μαθήματα του Ραιδεστηνού δημοσιεύτηκαν και στη μουσική εφημερίδα «Φόρμιγγα». Μετά την αποχώρησή του από τον Πατριαρχικό Ναό, χρημάτισε Α' ψάλτης σε πολλές Εκκλησίες. Πέθανε τον Αύγουστο του 1889. Από τους πολλούς, αντάξιους μαθητές του αναφέρουμε τους παρακάτω:

Νικόλαος Γ. Ραιδεστηνός (γιος του), Ἀγγελος Γ. Ραιδεστηνός (γιος του), Κυριάκος Ιωάννου (ο Καλόγηρος), Ευστράτιος Παπαδόπουλος (ο Καμπούρης), Γεώργιος Βινάκης, Χρήστος Πασχάλης, Γεώργιος Πρωγάκης. Αγαθάγγελος Κυριαζίδης, Πρόδρομος Ιωαννίδης, Αλέξανδρος Γεωργιάδης. Αλέξανδρος Βυζάντιος, Γρηγόριος Πασχαλίδης (Αλτιπαρμάκης), Πολυχρόνιος Παχειδής, Πέτρος Φιλανθίδης, Θεμιστοκλής Βυζάντιος, Θεόδωρος Λαμπρινίδης, Δημήτριος Κυφιώτης κ.ά.

β. ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ: **Νικόλαος Στογιάννης** (ή Στογιάνοβιτς) ο Βυζάντιος (2 Φεβρ. 1871 - 4 Νοεμβρ. 1875...)

Υπήρξε μαθητής του Κων/νου Πρωτοψάλτου και διετέλεσε λαμπαδάριος καθ' όλη τη διάρκεια της πρωτοψαλτίας του Γ. Ραιδεστηνού και μέρος της πρωτοψαλτίας του Γ. Βιολάκη. Διακρίθηκε για το σεμνοπρεπές του ύφους και τη δυνατή φωνή του. Ως δομέστικος και λαμπαδάριος υπηρέτησε στον πατριαρχικό Ναό επί πεντηκονταετία. Ως διδάσκαλος σε Δημοτική σχολή, δίδαξε και τη Βυζ. μουσική. Από τη θέση του λαμπαδαρίου παραιτήθηκε οικειοθελώς το Φεβρουάριο του 1888, τα δε έργα του έμειναν ανέκδοτα. Πέθανε στις 5 Ιανουαρ. 1893.

17. α. ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ: **Γεώργιος Βιολάκης**
(5 Νοεμβ. 1875 - 4 Νοεμβ. 1905)

Διαδέχτηκε τον Γ. Ραιδεστηνό. Διέπρεψε στην ιερή ψαλτική τέχνη τόσο ως εκτελεστής όσο και ως μελοποιός. Ο Γ. Βιολάκης, Σίφνιος την καταγωγή, ήλθε στην Κων/πολη σε μικρή ηλικία και κανοναρχούσε σε διάφορες εκκλησίες. Έπειτα μετέβη στη Χίο και έμεινε εκεί επί τέσσερα χρόνια. Στη Χίο δίδασκε τη Β.Μ. από το μοναχό Μελέτιο και από τον Α' ψάλτη της Μητροπόλεως Χίου Νικόλαου Πουλάκη, ο οποίος υπήρξε μαθητής των τριών διδασκάλων. Επανελθών στην Κων/πολη ανέλαβε και έψαλλε ως Α' ψάλτης σε διάφορες Εκκλησίες από το 1854 μέχρι το 1875. Συγχρόνως δίδασκε από τον Θεόδωρο Φωκαέα όλη τη σειρά των μουσικών μαθημάτων και τελειοποίησε τη Θεωρία της Βυζ. μουσικής. Ως μουσικός, εξήγησε και μετέφερε στη νέα γραφή το «Δοξαστάριο» του Π. Πελοποννησίου. Διασκεύασε, ώστε να γίνει σαφέστατο, το τυπικό της Μ. του Χ. Εκκλησίας (Κων/νου Πρωτοψάλτου) και έδωσε το εν χρήσει σήμερα «Τυπικό» της Εκκλησίας, εργασία που είναι πολύτιμη για τους σημερινούς λειτουργούς ιερωμένους και ψάλτες. Διέπρεψε επίσης ως διδάσκαλος της μουσικής στη Θεολογική Σχολή της Χάλκης καθώς και στις ιδρυθείσες το 1868 και 1883 Πατριαρχικές μουσικές σχολές. Δεν διετέλεσε Λαμπαδάριος στον Πατριαρχικό Ναό, αλλά έγινε Πρωτοψάλτης έπειτα από πρόσκληση του τότε Οικουμενικού Πατριάρχου Κυρού Ιωακείμ του Β'.

Μελοποίησε πολλά έργα τα οποία χαρακτηρίζονται ως έντεχνα και σεμνοπρεπή. Απ' αυτά διακρίνονται οι δύο άριστες δοξολογίες του, η μία σε

ήχο πλ. του Α' πεντάφωνο εναρμόνιο και η δεύτερη σε ήχο πλ. του Β'. Και οι δύο δημοσιεύτηκαν από το μουσικοδιδάσκαλο Γεώργιο Πρωγάκη στη «Μουσική Συλλογή» του.

Καθ' όλη τη διάρκεια της μακράς σταδιοδρομίας του στη μουσική, υπήρξε αυστηρότατος τηρητής της παράδοσης και ανέδειξε πολλούς μαθητές. Μεταξύ αυτών συγκαταλέγονται, ο Πρωτοψάλτης Ιάκωβος Ναυπλιώτης, ο Λαμπαδάριος Κων/νος Κλάββας, ο Δημ. Βαλαβάνης (υπήρξε μαθητής και του Γ. Ραιδεστηνού), ο Δημ. Αφεντάκης, ο Κων/νος Σακελλαρίδης, ο Κων/νος Ποτέσσαρος κ.ά.

Το 1899, οι μουσικοδιδάσκαλοι Αριστείδης Νικολαΐδης, Ευστράτιος Παπαδόπουλος και Κων/νος Ψάχος, αποτέλεσαν επιτροπή που συνέστησε ο Οικουμενικός Πατριάρχης Κων/νος ο Ε', έπειτα από αίτηση του Γ. Βιολάκη, και ενέκριναν να εκδοθεί, σε δύο τόμους, το «Δοξαστάριο του Π. Πελοποννησίου» όπως το είχε εξηγήσει ο Γ. Βιολάκης. Η έκδοση ανατέθηκε στους Ιάκωβ. Ναυπλιώτη (α' δομέστικο τότε) και Κων/νο Κλάββα (β' δομέστικο τότε).

Ο Γεώργιος Βιολάκης πέθανε τον Ιούλιο του 1911.

β. ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ: **Νικόλαος Στογιάννης**
(1) (... 5 Νοεμβρ. 1875 - 1. Φεβρ. 1888)

Όπως προαναφέρθηκε ήταν Λαμπαδάριος από 2 Φεβρ. 1871. Στις 1 Φεβρ. 1888 παραιτήθηκε οικειοθελώς.

ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ: **Αριστείδης Νικολαΐδης**
(2) (2 Φεβρ. 1888 - 4 Νοεμβρ. 1905)

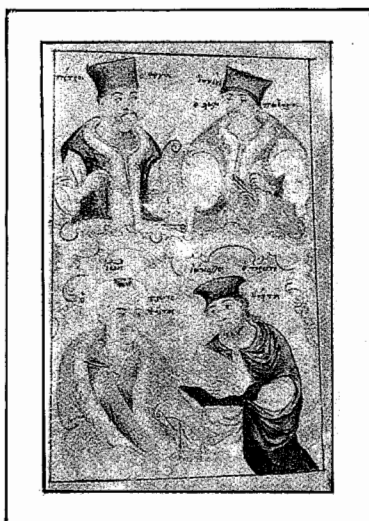
Μετά την παραίτηση του Πρωτοψάλτη Γ. Βιολάκη το 1905 λόγω γήρατος, ανέλαβε ως τοποτηρητής πρωτοψάλτης ο Λαμπαδάριος Αριστ. Νικολαΐδης.

18. α. ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ: **Αριστείδης Νικολαΐδης**
(5 Νοεμβρ. 1905 - 1911)

Διακεκριμένος μουσικός και εκλεκτός λειτουργός του Ιερού Πατριαρχικού αναλογίου, αντάξιος των προκατόχων του. Υπήρξε μαθητής του Ιωάννη Πρωτοψάλτη και διακρίθηκε για τη δεξιοτεχνία και το σεμνοπρεπές του ύφους.

β. ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ: **Ιάκωβος Ναυπλιώτης**
(5 Νοεμβρ. 1905 - 1911)

Όταν ανέλαβε την Πρωτοψαλτία ο Αρ. Νικολαΐδης, ο Ιάκ. Ναυπλιώτης από Α' δομέστικος ανέλαβε λαμπαδάριος και έψαλε μέχρι το 1911 οπότε, παραιτηθέντος του Αρ. Νικολαΐδη, ανέλαβε Πρωτοψάλτης.



Πέτρος ο Φυγάς,
Δανιήλ ο Πρωτοψάλτης
Ιωάννης ο Τραπεζοῦντιος,
Ιάκωβος ο Πρωτοψάλτης
(Μικρ/φία Αγ. Όρους 1815)

19. α. ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ: Ιάκωβος Ναυπλιώτης (1) (1911-1924 και 1926 - 28 Φεβρ. 1939)

Ο περίφημος αυτός Πρωτοψάλτης της Μ. του Χ. Εκκλησίας, ο επονομαζόμενος μεγαλοπρεπής, υπήρξε καλλιφωνότατος, αμίμητος εκτελεστής της ιερής ψαλτικής τέχνης, μια εξαιρετική μορφή στο μουσικό πάνθεο της Ορθοδοξίας. Γεννήθηκε στη Νάξο και σε μικρή ηλικία μετέβη στην Κων/πολη όπου άρχισε την ψαλτική του σταδιοδρομία ως κανονάρχης πρώτα στον Ι. Ναό του Αγίου Νικολάου και έπειτα στον Πατριαρχικό Ναό. Αφού διήνυσε όλα τα στάδια της ιεροψαλτικής ιεραρχίας, χειροτονήθηκε Πρωτοψάλτης το 1911. Είχε γλυκύτατη, ηγεμονική και επιβλητική φωνή, την οποία λίγος από τους προκατόχους του διέθεταν. Με το γνήσιο Πατριαρχικό του ύφος, ελάμπρυνε ως Δομέστικος, λαμπαδάριος και Πρωτοψάλτης, τον Πατριαρχικό Ναό ψάλλων επί εξήντα σχεδόν χρόνια, πράγμα πρωτοφανές στα χρονικά των Ψαλτών της Μ. του Χ. Εκκλησίας. Κατά τη διάρκεια της θητείας του, είχε να ανέρχονται διαδοχικά στον Οικουμενικό Θρόνο δεκατέσσερις (14) Πατριάρχες!! Για επιβράβευση των υπηρεσιών του, ο Οικουμενικός Πατριάρχης Βενιαμίν ο Α', τον ονόμασε, με ειδικό πιττάκιο, «Επίτιμο πρωτοψάλτη της Μ. του Χ. Εκκλησίας». Ο Ιάκωβος, δυστυχώς, δεν άφησε γραπτά έργα. Πολλά όμως μαθήματα αναφέρονται σήμερα με το όνομά του (π.χ. ο πολυέλεος «Λόγον Αγαθόν» σε ήχο πλ. του Α', η διασκευή «Ήδη βάπτεται κάλαμος» από το μάθημα Ιακώβου του Πρωτοψάλτου κ.λ.π.⁷⁹). Αυτά βρέθηκαν σε χειρόγραφα, τα οποία έγραψαν άλλοι ακούοντες τον Ναυπλιώτη να ψάλλει. Στα τέλη του 1924, λόγω του θεσπισθέντος

79. Τα «Πατριαρχικά» Λειτουργικά και Άξιον εστί που, νεότερες εκδόσεις, αποδίδουν στον Ι. Ναυπλιώτη, είναι πράγματι του Μάρκου Βασιλείου (βλ. Β' τόμο).

νόμου του Τουρκικού Κράτους που απαγόρευε την υπηρεσία στους ξένης υπηκοότητας, στο Πατριαρχείο, αναγκάστηκε να αποσυρθεί από την Πρωτοψαλτία, όποτε ανέλαβε ως τοποτηρητής ο Τριαντάφυλλος Γεωργιάδης μέχρι και το 1926 που επέστρεψε ο Ιάκωβος. Θα πρέπει επίσης να αναφέρουμε ότι από τις 2 Φεβρουαρίου του 1922 και επί τρεις - τέσσερις (3-4) μήνες έψαλλε στη θέση του Άρχοντα Πρωτοψάλτη ο Αντώνιος Σύρκας. (Γι αυτό βιογραφούμε αμέσως μετά, τον Αντώνιο Σύρκα και τον Τριαντάφυλλο Γεωργιάδη και έπειτα τους Λαμπαδαρίους).

Ο Ιάκωβος Ναυπλιώτης υπήρξε μαθητής του Γεωργίου Βιολάκη. Πέθανε στις 5 Δεκεμβρίου του 1942 στο Ψυχικό της Αθήνας.

20. ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ: Αντώνιος Σύρκας (τοποτηρητής) (2) (3 μήνες του 1922)

Γεννήθηκε το 1872 στη Θουρία της Καλαμάτας. Μικρός μαθήτευσε κοντά στον μουσικοδιδάσκαλο Ι. Κατσαΐτη και στον Π. Λεωνιακιανάκη. Έψαλε δυο χρόνια στην Καλαμάτα (1898-1900) και μετά ανεχώρησε στην Κων/πολη όπου φοίτησε στην Ι. Πατριαρχική μουσική σχολή και είχε δασκάλους τους: Φώτιος Παπαδόπουλο, Ιάκωβο Ναυπλιώτη, Νηλέα Καμαράδο, Κων/νο Κλάββα και Π. Ζαχαριάδη και αποφοίτησε το 1904. Παράλληλα διετέλεσε δομέστικος του Γιάγκου Βασιλειάδη και λαμπαδάριος του Πολ. Παχειδίδη.

Σπούδασε επίσης Ευρωπαϊκή μουσική στην Ιταλία (1905) και αφού έψαλε επί τρία χρόνια στη Ρουμανία (1906-1919) επέστρεψε στην Κων/πολη όπου έψαλε ως λαμπαδάριος του Νηλ. Καμαράδου (Ι. Ναό Αγ. Κων/νου Πέραν), τον οποίο και διαδέχτηκε στην Πρωτοψαλτία, ψάλλοντας έτσι συνολικά στον ίδιο Ναό 25 χρόνια! Στις 2 Φεβρουαρίου του 1922 αντικατέστησε τον Ιάκωβο Ναυπλιώτη στον Πατριαρχικό Ναό όπου έψαλε για μικρό χρονικό διάστημα 3-4 μηνών. Το 1934 εγκαταστάθηκε στην Αθήνα όπου έψαλε σε διάφορους Ναούς και εργάστηκε με ζήλο και πολλή δραστηριότητα για τη διάσωση και διάδοση της Βυζ. Μουσικής. Εξέδωσε «Νέο Δοξαστάριο» (1954), «Τα 11 εωθηνά» (1955), τον «Ακάθιστο ύμνο» (1959) και τη «Θεία Λειτουργία» (1961).

Δίδαξε τη Βυζ. μουσική σε πολλούς μαθητές του και διακρίθηκε και ως Χοράρχης σε χορωδιακές αναμεταδόσεις Β. ύμνων από τον Ραδ/κό Σταθμό Αθηνών.

Ο Αντώνιος Σύρκας ανεδείχθη ένας από τους μεγάλους και διαπρεπείς μουσικοδιδασκάλους και Πρωτοψάλτες.

21. ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ: Τριαντάφυλλος Γεωργιάδης (Τοποτηρητής) (3) (1924-1926)

Γεννήθηκε το 1856 στο Ακ-σαζ της Κυζίκου όπου και διδάχτηκε τα πρώτα στοιχεία της Βυζ. Μουσικής από τον Ι. Ρουσόπουλο. Αργότερα μετέ-

βη στην Κων/πολη και μαθήτευσε συγχρόνως στους Γ. Ραιδεστηνό και Κυριακό Ιωαννίδη (Καλόγηρο). Αναδείχθηκε άριστος μουσικός και σπουδαίος μελοποιός. Μελοποίησε: Μηνολόγιο, Τριώδιο, Πεντηκοστάριο, Αναστασιματάριο, Ειμολόγιο Καταβασίων, Μουσικό Εγχειρίδιο, διάφορα άσματα και Πολυχρονισμούς και τέλος το σημαντικό έργο «*Κήπος Χαρίτων*» με μαθήματα Εσπερινού, Όρθρου, Θείας Λειτουργίας, Δοξαστάριο κ.λπ. Πολλά μαθήματα του Τρ. Γεωργιάδη περιλαμβάνονται και στις σύγχρονες εκδόσεις και ψάλλονται συχνά από τους ψάλτες (π.χ. το «*Άξιον εστί*» σε ήχο πλ. του Β', το «*Επί σοι χairoi*» σε ήχο πλ. του Δ' κ.ά.).

Ο Τρ. Γεωργιάδης ασχολήθηκε επίσης πολύ με τη συλλογή των δημοτικών τραγουδιών του Πόντου, των Νήσων του Αιγαίου και άλλων περιοχών της Ελλάδας, τα οποία συγκέντρωσε στον τόμο «*Εθνική Μούσα*».

Δίδαξε Θεωρία, Μελοποιία και Ορθογραφία της Β.Μ. στις δύο ανώτερες τάξεις της Πατριαρχικής μουσικής Σχολής, η οποία εφίλοξενείτο στη Μεγ. του Γένους Σχολή. Δημοσίευσε περίφημη μελέτη για τη Βυζ. Μουσική, σε αντιδιαστολή προς την Ευρωπαϊκή μουσική και αγωνίστηκε με πάθος εναντίον της εναρμόνισης της Β. Μουσικής. Πέθανε το 1934.

β. ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ: Κωνσταντίνος Κλάββας

(1) (1911 - 1916)

Υπήρξε ένας από τους διαπρεπέστερους Θεωρητικούς και ικανότατους εκτελεστές της ψαλτικής τέχνης. Καλλιφωνότατος ψαλμωδός, διακρίθηκε για το σεμνοπρεπές Εκκλησιαστικό του ύφος. Γεννήθηκε το 1852 και προσελήφθη ως β' δομέστικος στη Μ. του Χ. Εκκλησία το 1888 επί πρωτοψαλτίας Γεωργίου Βιολάκη. Το 1905 προήχθη σε α' δομέστικο και το 1911 αναδείχτηκε Λαμπαδάριος, ενώ Πρωτοψάλτης ανέλαβε ο Ιάκωβος Ναυπλιώτης τηρηθείσης έτσι της καθιερωμένης τάξης.

Άριστος μουσικοδιδάσκαλος, δίδαξε στην Πατριαρχική Μουσική Σχολή και ανέδειξε πολλούς μαθητές σε έξοχους ψάλτες. Μετά πενταετή λαμπρή διακονία ως Λαμπαδάριος, αποχώρησε από τη θέση του, λόγω βαριάς ασθένειας, με τιμητική σύνταξη, το 1916. Πέθανε το 1917.

ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ: Ευστάθιος Βιγγόπουλος

(2) (1916-5 Φεβρ. 1938)

Εγκρατής μουσικοδιδάσκαλος, χρημάτισε Πρωτοψάλτης από το 1910 στον Ι. Ναό του Αγ. Ιωάννη του Θεολόγου Προύσης και το 1913 προσλήφθηκε ως Β' δομέστικος στον Πατριαρχικό Ναό. Το 1916 κατέλαβε τη θέση του Λαμπαδαρίου (από β' δομέστικος), παρά την καθιερωμένη τάξη, με ενέργειες, αφ' ενός του Μητροπολίτη Προύσης, αφ' ετέρου άλλων παραγόντων των Πατριαρχείων. Η όλη ιστορία έχει ως εξής:

Όταν, στις 5 Νοεμβρ. 1905, ο Ιάκωβος Ναυπλιώτης από α' δομέστικος, ανέλαβε Λαμπαδάριος και ο Κων/νος Κλάββας από β' δομέστικος έγινε α'

δομέστικος, προσκλήθηκε από τον Πατριάρχη Ιωακείμ τον Γ', ως β' δομέστικος, ο Δημήτριος Φωκαεύς, Πρωτοψάλτης του Ι.Ν. της Παναγίας Μουχλίου στο Φανάρι. Το 1911 διορίζεται Πρωτοψάλτης ο Ιάκωβος Ναυπλιώτης και Λαμπαδάριος ο Κων. Κλάββας. Τότε ο Δημήτριος Φωκαεύς προάγεται εις α' δομέστικο και προσλαμβάνεται ως β' δομέστικος ο Κων/νος Πρίγγος, ο οποίος μετά δύο χρόνια εγκαταλείπει τη θέση του και προσλαμβάνεται ως β' δομέστικος ο Ευστάθιος Βιγγόπουλος (1913). Μετά δύο χρόνια αποχωρεί, λόγω ασθενείας, ο Κων/νος Κλάββας από τη θέση του Λαμπαδαρίου. Σύμφωνα με την καθιερωμένη τάξη έπρεπε τότε να προαχθεί στη θέση του Λαμπαδαρίου ο α' δομέστικος Δημήτριος Φωκαεύς, καλλιφωνος και σεμνοπρεπής ιεροψάλτης. Παρά ταύτα όμως, όπως προαναφέραμε, διορίστηκε τότε Δημ. Φωκαεύς, επειδή θεώρησε τον εαυτόν του προσβεβλημένο, έπειτα από δεκαετή υπηρεσία στον Πατρ. Ναό, παραιτήθηκε και διορίστηκε αμέσως Πρωτοψάλτης στον Ι. Ναό της Αγ. Τριάδος στη Χαλκηδόνα.

Μετά την παραίτηση του Δημητρ. Φωκαέα, προσλήφθηκε ως α' δομέστικος ο Νικόλαος Μαυρόπουλος, ο οποίος έπειτα από λίγο καιρό αποχώρησε και τη θέση του κατέλαβε ο Χαρίλαος Φιλανθίδης με β' δομέστικο τον Αναστάσιο Μιχαηλίδη.

Ο Ευστάθιος Βιγγόπουλος χρημάτισε και Μουσικοδιδάσκαλος στην τελευταία μουσική Σχολή του έτους 1924-1925. Πέθανε το 1938 εν υπηρεσία ως Λαμπαδάριος.

ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ: Κωνσταντίνος Πρίγγος

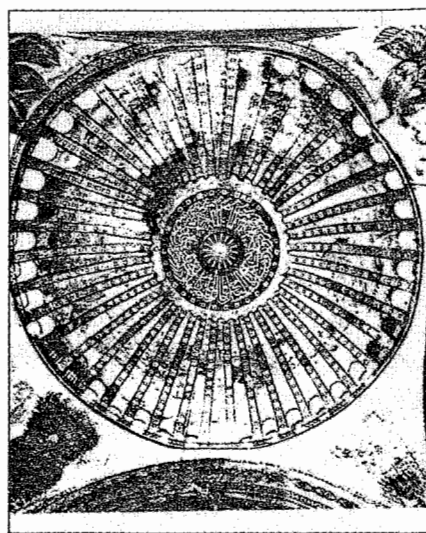
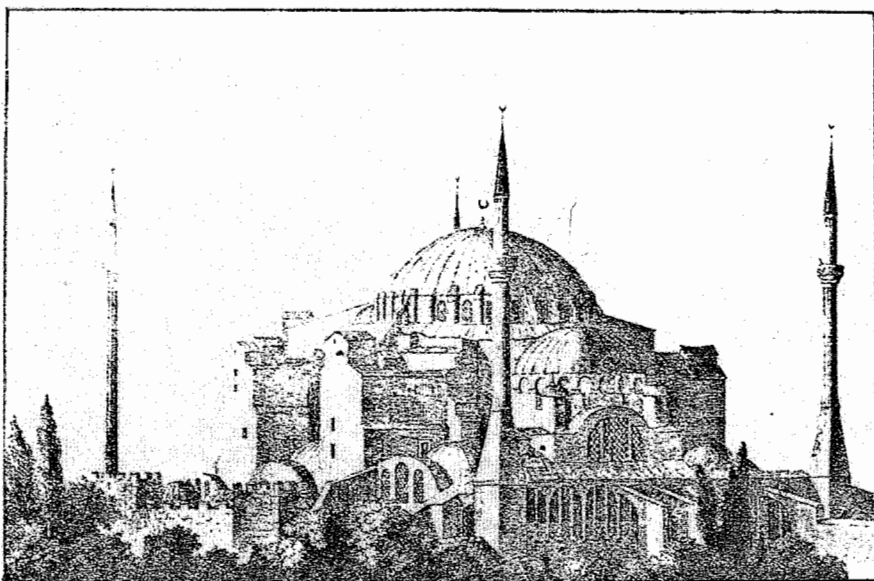
(3) (1938 - 1939)

Μετά την αποχώρηση του Δημ. Φωκαέα, λόγω διαταραχής της καθιερωμένης τάξης στη διαδοχικότητα των Πατριαρχικών Ιεροψαλτών, η μη τήρηση της τάξης αυτής παρατηρείται στο εξής πολλές φορές. Έτσι οι εναλλαγές στη θέση των δομεστικών είναι πολλές, ενώ μετά το θάνατο του Ε. Βιγγόπουλου, τη θέση του Λαμπαδαρίου δεν την καταλαμβάνει ο τότε α' δομέστικος, αλλά ο Κων/νος Πρίγγος Α' ψάλτης τότε του Ι.Ν. Αγ. Δημητρίου Ταταούλων Κων/πόλεως. Ως λαμπαδάριος του Ιάκωβου Ναυπλιώτη έψαλε ο Πρίγγος μέχρι τις 28 Φεβρ. 1939 οπότε ανέλαβε Πρωτοψάλτης μετά την αποχώρηση του Ναυπλιώτη.

21. α. ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ: Κωνσταντίνος Πρίγγος

(1 Μαρτ. 1939 - 1960)

Ο ηδύμοπλος αυτός Πρωτοψάλτης της Μ. του Χ. Εκκλησίας γεννήθηκε το 1892 στην Κων/πολη, δίδαχτηκε τα πρώτα νάματα της ιερής μουσικής από τον τότε Πρωτοψάλτη του Ι.Ν. των Εισοδίων της Θεοτόκου - Πέραν, Ευστράτιο Παπαδόπουλο στον οποίο Ναό ο Πρίγγος διεκρίνετο ως α' κανονάρχης. Έπειτα όταν προσλήφθηκε ως β' Δομέστικος στον Πατριαρχικό



- Παλαιά χαλκογραφία που εικονίζει την Αγία Σοφία μετά την μετατροπή της σε τέμενος από τους Τούρκους κατακτητές
- Κεφαλή του Ιησού (ψηφιδωτό αριστούργημα) που κοσμεί την Αγία Σοφία
- Το εσωτερικό του θόλου της Αγίας Σοφίας (σήμερα)

Ναό, μαθήτευσε επί τετραετία στον Ιάκωβο Ναυπλιώτη, από τον οποίο διδάχτηκε το λαμπρό πατριαρχικό ύφος της απaráμιλλης ψαλτικής του τέχνης. Κατά το 1925 ανεχώρησε από την Κων/πολη και διατρέξας επί δεκαετίαν την Ελλάδα ψάλλων σε Εκκλησίες της Καβάλας και της Θεσσαλονίκης και λόγω της φήμης την οποία είχε εν τω μεταξύ αποκτήσει, ανέδειξε πλήθος μαθητών. Το 1933 επέστρεψε στην Κων/πολη και έψαλλε σε διάφορες Εκκλησίες μέχρι το 1938 οπότε ανέλαβε άρχοντας Λαμπαδάριος, για να αναλάβει Πρωτοψάλτης την 1η Μαρτίου 1939.

Ο Πρίγγος συνδύαζε, σε επίζηλο σημείο, τη θεωρία και την πράξη. Πιστός τηρητής του σεμνού και μυστικοπαθούς Εκκλησιαστικού ύφους, υπηρέτησε με πίστη, υπευθυνότητα και συνείδηση την ιερή ασματική μας τέχνη, αγγίζοντας την τελειότητα στην εκτέλεση των ύμνων. Μουσικός συνθέτης άριστος έχει μελοποιήσει πλήθος Εκκλησιαστικών ύμνων. Σε όλα τα έργα του, παρ' όλο που διαφοροποιεί μορφολογικά παλαιότερα μέλη, διατηρεί τις παραδοσιακές μορφές, ενώ σε πολλές περιπτώσεις διασκευάζει ή καλλωπίζει πολλές απ' αυτές. Πολλά μαθήματά του περιέχονται στη «*Νέα Μουσική Κυνέλη*», σε βιβλία που έχουν εκδώσει σύγχρονοι πρωτοψάλτες και μουσικολόγοι μαθητές του (γνωστή είναι η σειρά «*Πατριαρχική Φόρμιγγα*») ενώ πολλά κυκλοφορούν χειρόγραφα. Οι επιφανείς Πρωτοψάλτες Θεσσαλονίκης, Αθανάσιος Καραμάνης, Χρυσάνθος Θεοδοσόπουλος και Χαρίλαος Ταλιαδώρος στις εκδόσεις μουσικών βιβλίων τους έχουν συμπεριλάβει πολλά μαθήματα του Κων/νου Πρίγγου. Είχε πολλούς μαθητές, μεταξύ των οποίων διακρίνονται οι: Χαρίλαος Ταλιαδώρος, Βασίλειος Νικολαΐδης, Σταμάτιος Παπαμανωλάκης, Γεώργιος Τσατσαρώνης, Γεώργιος Μαργαριτόπουλος, Πρόδρομος Παπαδόπουλος, Ανδρέας Παπανδρέου και πολλοί άλλοι. Πολλοί απ' αυτούς είναι σήμερα κορυφαίοι Α' ψάλτες, λαμπροί εκτελεστές και επιφανείς θεράποντες της Ψαλτικής τέχνης. Εν τούτοις κανένας δεν κατόρθωσε να φθάσει τον υψηλό βαθμό πιστότητας στην εκτέλεση της Βυζ. Μουσικής του Κων/νο Πρίγγου. Ο Πρίγγος απεχώρησε από την Πρωτοψαλτία το 1960 οπότε ήλθε στην Ελλάδα όπου και πέθανε το 1964.

β. ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ: Θρασύβουλος Στανίτσας
(1 Μαρτ. 1939 - 1960)

Ευθύς ως ανέλαβε Πρωτοψάλτης στον Πατριαρχικό Ναό ο Κ. Πρίγγος, κλήθηκε και ανέλαβε Λαμπαδάριος ο Θρ. Στανίτσας παρά το γεγονός ότι α' δομestικός, έπειτα από πολλές μετακινήσεις, ήταν και πάλιν ο Αναστάσιος Μιχαηλίδης. Στη νέα παρέκκλιση από την καθιερωμένη τάξη συνέβαλε και η αναμφισβήτητη καλλιφωνία και μουσική κατάρτιση του Θ. Στανίτσα.

22. α. ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ: **Θρασύβουλος Στανίτσας**
(1960 - 4 Απριλ. 1964)

Ο Καλλιφωνότατος αυτός Πρωτοψάλτης γεννήθηκε το 1910 στα Υψώματα της Κων/πόλεως και έλαβε την πρώτη μουσική κατάρτιση από το θείο του μουσικοδιδάσκαλο Δημήτριο Θεραπευσιανό. Κατόπιν μαθήτευσε κοντά στους: Μιχαήλ Χατζηθανασίου, Δημήτριο Βουτσινά, Γιάγγο Βασιλειάδη και Ιωάννη Παλλάση. Ο Στανίτσας διέπρεψε ως εκτελεστής της Ψαλτικής τέχνης, τόσο για τη γλυκύτητα και ευστροφία της φωνής του, όσο και για το μεγάλο σεβασμό που έδειχνε στα ψαλλόμενα Εκκλησιαστικά μέλη, πολλά από τα οποία διασκεύαζε και καλλώπιζε ο ίδιος.

Έχει μελοποιήσει πολλά μαθήματα και έχει καλλωπίσει και αναλύσει πολλά κλασικά Εκκλησιαστικά μέλη, χωρίς να παρεκκλίνει από τις παραδοσιακές μορφές. Εξέδωσε το «*Μουσικόν Τριώδιον*» (1969) ενώ πολλά μαθήματα, μελοποιημένα από τον Στανίτσα κυκλοφορούν σε χειρόγραφα.

Πολλά προβλήματα υγείας, τα τελευταία χρόνια, τον εμπόδισαν να εκδώσει μια μεγάλη Μουσική Ανθολογία, όπως σχεδίαζε.

Μετά τα γεγονότα της Κων/πόλεως (1964) εγκατέλειψε την Πρωτοψαλτία και ήλθε στη Αθήνα και έψαλλε για πολλά χρόνια στον Ι.Ν. του Αγ. Δημητρίου Αμπελοκήπων. Η μεγάλη φήμη του έκανε τον κόσμο να συρρέει στο Ναό του Αγ. Δημητρίου, ιδιαίτερα την Μ. Τρίτη το βράδυ όταν επρόκειτο να ψάλλει το «*Δοξαστικό ιδιόμελο*» της Κασσιανής, για να ακούσει τον μελύφθογγο Πρωτοψάλτη. Οργάνωσε πρότυπο «*Βυζαντινό χορό*» με τον οποίο έδωσε πολλές συναυλίες τόσο στην Ελλάδα όσο και στο Εξωτερικό. Με το Βυζ. αυτό χορό, στον οποίο συμμετείχαν πολλοί επιφανείς Αθηναίοι πρωτοψάλτες, και με την επιμέλεια του καθηγητή - μουσικολόγου Γρηγορίου Στάθη, «*έγραψε*» σε δίσκους σειρά μαθημάτων (Άλμπουμ) μεγάλων μελοποιών (Πέτρου Μπερεκέτη, Πέτρου Πελοποννησίου, Γρηγορίου Πρωτοψάλτη). Στον Ι.Ν. του Αγ. Δημητρίου Αμπελοκήπων έψαλλε από το 1966 μέχρι το 1981. Έπειτα μετέβη στις Η.Π.Α. για να επιστρέψει αργότερα, οπότε αντιμετώπισε προβλήματα υγείας.

Ο μεγάλος αυτός Άρχοντας Πρωτοψάλτης, που υπήρξε αντάξιος συνεχιστής των λαμπρών προκατόχων του, πέθανε στην Αθήνα στις 18 Αυγούστου του έτους 1987.

β. ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ: **Νικόλαος Δανιηλίδης**
(1960 - 4 Απριλ. 1964)

Αφού πέρασε όλα τα στάδια της ιεραρχίας ο Ν. Δανιηλίδης, το 1948 έγινε α' δομέστικος και το 1960, συγχρόνως με την ανάληψη της θέσης του πρωτοψάλτη από τον Θ. Στανίτσα, έγινε Λαμπαδάριος.

23. α. ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ: **Νικόλαος Δανιηλίδης** (Τοποτηρητής)
(5-4-1964 - Ιανουάριος 1965)

Μετά την αποχώρηση του Θρασ. Στανίτσα από τον Πατριαρχικό Ναό⁸⁰, ανέλαβε ως πρωτοψάλτης (χωρίς Οφφίκιο) ο Λαμπαδάριος Νικ. Δανιηλίδης. Ο Νικ. Δανιηλίδης γεννήθηκε στη Χαλκιδόνα το 1915 και ήταν απόφοιτος της Μεγάλης του Γένους Σχολής. Υπήρξε μαθητής του Θεόδ. Γεωργιάδη και του Ευστ. Βιγγόπουλου. Καλλίφωνος με φωνή μεγάλης έντασης, διακρίθηκε για το σοβαρό ψαλτικό του ύφος και έχαιρε γενικής εκτίμησης λόγω του σεμνού και πράου χαρακτήρα του. Πέθανε τον Ιανουάριο του 1965 αιφνίδια σε ηλικία μόλις 50 ετών από εγκεφαλικό επεισόδιο.

β. ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ: **Π. Παναγιώτης Τσινάρας** (Τοποτηρητής)
5-4-1964 - Ιανουάριος 1965)

Διάκονος της σειράς του Πατριαρχικού Ναού, ο Π. Τσινάρας, εκτελούσε χρέη Λαμπαδαρίου μέχρι την ημέρα του θανάτου του Νικ. Δανιηλίδη.

24. α. ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ: **Π. Παναγιώτης Τσινάρας** (Τοποτηρητής)
(Από Φεβρουάριο 1965 επί 5-6 μήνες)

Μετά το θάνατο του Πρωτοψάλτη Ν. Δανιηλίδη, καθυστέρησε για αρκετό χρόνο, η πρόσληψη και ο διορισμός, τόσο Πρωτοψάλτη όσο και Λαμπαδαρίου, και παρέμεινε να ψάλλει μόνος του ο Π. Παν. Τσινάρας. Ο ήδη πρωτοπρεσβύτερος Παναγ. Τσινάρας γεννήθηκε στο Νεοχώρι της Χιλής της Μαύρης Θάλασσας της Επαρχίας Χαλκιδόνας το 1915. Απόφοιτος του Τούρκικου Κρατικού Ωδείου, είναι άριστος γνώστης της Ευρωπαϊκής και Τούρκικης μουσικής. Μαθήτευσε κατ' αρχήν κοντά στους, Βασιλ. Ονούφριάδη, Γιάγκο Βασιλειάδη και Αλέξ. Κεχαγιόπουλο, αλλά στη Βυζαντινή Μουσική τελειοποιήθηκε κοντά στους μεγάλους Πρωτοψάλτες και Λαμπαδαρίους του Πατριαρχικού Ναού, Ιακ. Ναυπλιώτη, Ευστ. Βιγγόπουλο, Κω. Πρίγγο, Θρασ. Στανίτσα και άλλους μεγάλους μουσικοδιδασκάλους και πρωτοψάλτες (Θ. Γεωργιάδη, Ι. Παλάση, Α. Σύρκα κ.ά.). Έκανε επίσης πολλά ιδιαίτερα μαθήματα στον Μιχ. Χατζηθανασίου. Καλλίφωνος με μεγάλο ύψος φωνής και σοβαρό Εκκλησιαστικό ύφος, υπηρετεί στον Πατριαρχικό Ναό από το 1964 ως διάκονος σειράς (1964-1968) και ως πρωτοπρεσβύτερος (1968 μέχρι σήμερα) ενώ κατά καιρούς ανταποκρίθηκε επάξια και στα καθήκοντα του Πρωτοψάλτη και Λαμπαδαρίου.

β. ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ: **Π. Παναγιώτης Τσινάρας**

Ο Π.Παν. Τσινάρας έψαλλε μόνος του μέχρις ότου προσλήφθηκε εξωθεν ως Πρωτοψάλτης ο Βασίλειος Νικολαΐδης (8-11-1965) οπότε συνέχισε ως Λαμπαδάριος μέχρι το 1968.

⁸⁰. Ο Θρασ. Στανίτσας απελάθηκε ως Έλληνας υπήκοος το 1964 από την Τούρκικη Κυβέρνηση λόγω των γεγονότων της Κύπρου (την εποχή εκείνη) και ήλθε στην Ελλάδα.

25. α. ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ: Βασίλειος Νικολαΐδης
(8-11-65 - 4-1-85)

Ο Βασ. Νικολαΐδης υπήρξε μαθητής του Ιακ. Ναυπλιώτη, του Θεοδ. Γεωργιάδη, του Μιχ. Χατζηθανασίου και του Κων. Πρίγγου με τον οποίο συνέψαλλε επί πολλά χρόνια είτε ως δομέστικός του είτε ως Λαμπαδάριος του σε πολλές Εκκλησίες της Κων/πολης. Ήσπαλε επί 28 χρόνια ως Λαμπαδάριος και ως Πρωτοψάλτης στον Ι. Ναό του Αγίου Δημητρίου στα Ταταύλα. Είχε ευρεία μουσική κατάρτιση και διακρίθηκε ως μελοποιός και θεωρητικός συγγραφέας. Ήταν απόφοιτος της Μεγ. του Γένους Σχολής και του Τούρκικου Κρατικού Ωδείου, ενώ δίδαξε, ως Καθηγητής, τη Βυζ. και Ευρωπαϊκή μουσική στη Θεολογική Σχολή της Χάλκης, στη Μεγάλη του Γένους Σχολή και σε πολλά Γυμνάσια. Υπήρξε συντηρητικός και σεμνός Πρωτοψάλτης ενώ ο τύπος της Πόλης τον χαρακτήρισε: «μεγάλη μορφή της Εκκλησιαστικής μας μουσικής». Δημοσίευσε δώδεκα (12) βιβλία και άφησε έργο ανέκδοτο και μία σπουδαία εγγρασία: «Συγκριτική μελέτη Τούρκικης και Βυζαντινής Μουσικής». Ηχογράφησε 12 δίσκους. Γεννήθηκε στις 8 Νοεμβρίου 1915 στο Πικρίδιο (Χάσκιοϊ) της Κων/πολης και έψαλλε μέχρι την ημέρα του αιφνίδιου θανάτου του στις 4 Ιανουαρίου 1985.

β. ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ: Π. Παν. Τσινάρας
(1) (Από 8-11-1965 μέχρι το 1968)

ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ: Ελευθέριος Γεωργιάδης
(2) (1968 - 1978)

Εγκρατής μουσικός και ερμηνευτής της ψαλτικής τέχνης, ο Ελευθ. Γεωργιάδης, γεννήθηκε στη Κων/πολη το 1920 και πήρε τα πρώτα μαθήματα της Β.Μ. από τον πατέρα του Πάτροκλο Γεωργιάδη, γνωστό πρωτοψάλτη της εποχής. Αργότερα μαθήτευσε κοντά στον Ιάκ. Ναυπλιώτη και στον Ευστ. Βιγγόπουλο ενώ, όπως ομολογεί ο ίδιος, «πολλά επωφελήθη» από τον Κων/νο Πρίγγο⁸¹. Ήσπαλε σε πολλούς Ι. Ναούς της Πόλης για να προσληφθεί το 1968 ως Λαμπαδάριος στον Πατριαρχικό ναό (έξωθεν). Ήσπαλε μέχρι το 1978 οπότε απεχώρησε και εγκαταστάθηκε στη Θεσσαλονίκη για οικογενειακούς λόγους, όπου συνέχισε την ιεροψαλτική του δραστηριότητα.

Κατάρτισε Βυζ. Χορούς και δίδαξε τη Βυζ. Μουσική σε πολλούς μαθητές του ιεροψάλτες. Άριστος μελοποιός εκπόνησε και τρίτομη «Ανθολογία» της οποίας κυκλοφόρησε ο Α' τόμος το 1986.

⁸¹ Σ. Σαραφείμ Φαράσoglou: «Από την τάξη και Ψαλμωδία στον Πατρ. Ναό Κων/πόλεως» 1968 σελ. 135.

ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ: Βασίλειος Εμμανουηλίδης
(3) (1979 -)

Μετά την αποχώρηση του Ελευθ. Γεωργιάδη, κλήθηκε και ανέλαβε Λαμπαδάριος (έξωθεν) ο Βασίλειος Εμμανουηλίδης (Απρίλιος του 1979), ως ο καταλληλότερος για τη θέση αυτή, εξαιρέτος λειτουργός του Ιερού αναλόγιου και εγκρατής της ψαλτικής τέχνης. Ο Βασ. Εμμανουηλίδης γεννήθηκε στο Σκούταρι (Χρυσούπολη) της Κων/πόλεως το 1932 και από μικρή ηλικία έδειξε την ιδιαίτερη κλίση του για το Ιερό αναλόγιο. Μαθήτευσε και δίδασκε τα μυστικά της ψαλτικής τέχνης «κατ' οίκον» επί πολλά χρόνια κοντά στον Θρασ. Στανίτσα. Είναι απόφοιτος της Μεγ. του Γένους Σχολής και του Ωδείου Κων/πόλεως. Δίδαξε ως εκπαιδευτικός επί εικοσιδύο (22) έτη σε Ελληνικά Σχολεία της Πόλης, ενώ από το 1983 είναι Καθηγητής μουσικής στα τέσσερα Ελληνικά Γυμνάσια που λειτουργούν εκεί. Προτού αναλάβει τη θέση του Άρχοντα Λαμπαδαρίου, έψαλλε σε διάφορους Ι. Ναούς της Πόλης (Προφήτη Ηλία, Αγ. Θεοδώρων, Αγ. Ιωάννου των Χίων στο Γαλατά, Αγία Τριάδα Σταυροδρομίου κ.ά.). Την περίοδο 1982-84 δίδαξε την ψαλτική τέχνη στο Σύνδεσμο Μουσικοφίλων της Πόλης όπου οργάνωσε Βυζ. Χορό με τον οποίο έψαλλε πολλές Ι. Ακολουθίες σε διάφορους Ι. Ναούς. Ως Λαμπαδάριος συμμετέσχε στην εγγραφή δίσκων και κασσετών (Τα πάθη τα Σεπτά, Ο Ακάθιστος Ύμνος και η Σταυροπροσκύνησις, Δωδεκάημερον) με τον πρωτοψάλτη Βασ. Νικολαΐδη (Ζωντανές ηχογραφήσεις).

Σήμερα ο Βασ. Εμμανουηλίδης εξακολουθεί να τιμά επάξια το Ιερό Αναλόγιο του Άρχοντα Λαμπαδαρίου στον Πατριαρχικό Ι. Ναό όπου ψάλλει με σεμνότητα και σοβαρότητα υποδειγματική, χαίρων γενικής εκτίμησης από όλο τον ψαλτικό κόσμο σε όλο τον Ελλαδικό χώρο. Πιστός τηρητής της Πατριαρχικής Παράδοσης με το ωραίο και επιβλητικό Πατριαρχικό ύφος, ο Βασ. Εμμανουηλίδης είναι ένας άξιος συνεχιστής της τέχνης των μεγάλων Πρωτοψαλτών και Λαμπαδαρίων που λάμπρυναν στο διάβα των αιώνων τον Ι. Πατριαρχικό Ναό.

26. α. ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ: Λεωνίδας Αστέρης
(1985 -)

Αμέσως μετά το θάνατο του πρωτοψάλτη Βασ. Νικολαΐδη, την θέση του δεν την κατέλαβε ο Λαμπαδάριος Βασ. Εμμανουηλίδης, όπως έπρεπε σύμφωνα με την τάξη, αλλά κλήθηκε (έξωθεν) και ανέλαβε τη θέση του Πρωτοψάλτη ο Λεωνίδας Αστέρης, ο οποίος μέχρι τότε έψαλλε σε διάφορους Ι. Ναούς της Πόλης. Ο Λεων. Αστέρης γεννήθηκε στην Κων/πολη το 1935 και από πολύ μικρός διακρίθηκε για την καλλιφωνία του. Σπούδασε την ψαλτική τέχνη παρακολουθώντας, κατά καιρούς τον Κων. Πρίγγο, τον Θρασ. Στανίτσα, τον Βασ. Νικολαΐδη κ.ά. διακεκριμένους ερμηνευτές της Ιερής ψαλμωδίας. Συγχρόνως με την ιεροψαλτική του δραστηριότητα ανέπτυξε και σημαντικές καλλιτεχνικές μουσικές δραστηριότητες και στον

εξωτερικό χώρο (Όπερα Τουρκίας κ.λπ.) προσπαθώντας «να ξεχωρίζει το ύφος και το ήθος της κάθε μουσικής»⁸² συνεχίζοντας ως Άρχοντας Πρωτοψάλτης τη μεγάλη ψαλτική παράδοση του Πατριαρχικού Ναού.

β. ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ: Βασίλειος Εμμανουηλίδης

Σήμερα (1992) ψάλλουν στον Πατριαρχικό Ι. Ναό, ως Άρχοντας Πρωτοψάλτης ο Λεωνίδας Αστέρης και ως Άρχοντας Λαμπαδάριος ο Βασίλειος Εμμανουηλίδης.

Ο Πατριαρχικός Ι. Ναός της Κων/πόλεως στάθηκε, στο διάβα των αιώνων, η ιερή Κιβωτός και το λίκνο, όχι μόνο της Ορθοδοξίας και της Χριστιανικής πίστης, αλλά και της ιερής ψαλτικής μας τέχνης. Η φωτισμένη και λαμπρή χορεία των μεγάλων Πρωτοψαλτών και Λαμπαδαρίων που υπηρέτησαν μέσα σ' αυτόν από της Αλώσεως μέχρι σήμερα, λάμπρυναν το μουσικό στερέωμα της Εκκλησίας μας και με τις μελωδικές φωνές τους, τη βαθιά τέχνη τους και με την έντονη προσωπικότητά τους, ύμνησαν το μεγαλείο του Δημιουργού και επί αιώνες στάθηκαν βράχοι αρραγείς και πολύτιμοι θεματοφύλακες της πανίερης Εθνικής μας κληρονομιάς, της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής μουσικής.

Θαυμασμός και τιμή για τους ανθρώπους αυτούς που αφιέρωσαν τη ζωή τους στην εκτέλεση του ιερού καθήκοντος. Με τη συνεχή και αδιάκοπη διαδοχή τους στον Πατριαρχικό Ναό, έφθασε μέχρι εμάς η Βυζαντινή μουσική παράδοση ως άσβεστο και ανέσπερο φως που ξεκίνησε από τα βάθη των αιώνων και με ιερό φανατισμό μεταλαμπαδεύτηκε από γενεά σε γενεά.

Ας ευχηθούμε μέσα από αυτήν την ψαλτική μας παράδοση, που παραμένει φάρος και οδηγός της Ορθόδοξης μουσικής λατρείας, να αναδειχθούν νέες περιλάμπρες και χαρισματικές μουσικές φυσιογνωμίες, που θα λαμπρύνουν με τη σειρά τους τη νέα εποχή, που προβάλλει μπροστά μας με την ανατολή του 21ου αιώνα, προς τιμή και δόξα της υπέροχης και μοναδικής ψαλτικής μας τέχνης.

ΣΗΜ. Η υπάρχουσα μέχρι σήμερα βιβλιογραφία σχετικά με τον Βίο και το έργο των Πρωτοψαλτών και Λαμπαδαρίων της Μ. του Χ. Εκκλησίας, έχει πολλά χρονολογικά κενά. Όπως προαναφέραμε (σελ. 126 σημ. 70), όλες οι έρευνες αφήνουν ένα μεγάλο κενό από το 1682 μέχρι και το 1727. Ο μουσικολόγος και σκαπανέας της Βυζαντινής μουσικής Δημοσθένης Σκουλικαρίτης, κυκλοφόρησε το 1980 το βιβλίο του «Οι της Βυζαντινής Μουσικής Ήχοι» (Χειρόγραφο) στο οποίο αναφέρει (σελ. 190) ότι Πρωτοψάλτης της Μ. του Χ. Εκκλησίας υπήρξε και ο Ιωάννης Κρίκος ο οποίος μάλιστα είναι εκείνος ο οποίος παραινέσθηκε τον Πέτρο τον Πελοποννήσιο, όταν τον συνήνεσε στην Πελοπόννησο σε μικρή ηλικία και εντυπωσιάστηκε από την ωραία του φωνή, να μεταβεί στην Κων/πολη και να σπουδάσει Βυζαντινή Μουσική. Το ίδιο ακριβώς γεγονός αναφέρει (σε μορφή μυθιστορηματος) και ο συγγραφέας Γιάννης Β. Ιωαννίδης στο Αθηναϊκό εβδομαδιαίο Περιοδικό «Ρομάντζο» (Φεβρ. 1981). Ο ίδιος ως άνω Δημοσθένης Σκουλικαρίτης στο ανέκδοτο πόνημά του «Οι απ' αιώνων έως τώρα (1980) μεγάλοι Μουσικοί - Ταμείον Βιομικρογραφικόν», προσδιορίζει και τη χρονική περίοδο κατά την οποία υπήρξε Πρωτοψάλτης ο Ιωάννης Κρίκος. Τοποθετεί τούτον την περίοδο από το 1700 μέχρι και το 1727. Κανένα όμως άλλο στοιχείο για το βίο και το τυχόν μουσικό έργο του Ι. Κρίκου γνωρίζουμε και κανένας κώδικας ή παλαιό χειρόγραφο αναφέρει το όνομά του ή κάτι περί αυτού.

82. Σερ. Φαράσογλου «Από την τάξη και Ψαλμωδία στον Π. Ναό...» - 1988 σελ. 131.



Γ'. Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΠΡΟΣΕΥΧΗ

«Ούκουν ένεστι πράξις εν ανθρώποις,
ήτις άνευ μουσικής τελείται...»
(Αρ. Κοϊντιλιανός, Βιβλ. Β. Κεφ. Υ)

«Η Θρησκεία είναι μια ιερή μουσική
της ψυχής και η μουσική είναι μία
Θρησκεία...»
(Γερμανός Θεολόγος)

α. Αρχή της Μουσικής - Αρχέγονοι Λαοί



μουσική είναι παλιά όσο και ο Κόσμος. Θεωρείται ως η πρώτη και μοναδική τέχνη των Αρχαίων λαών. Η γλώσσα και η μουσική (φωνητική κατ' αρχήν) ήσαν τα κατ' εξοχήν χαρακτηριστικά γνωρίσματα που προσδιόρισαν, ευθύς εξ αρχής, την αυτονομία και την ιδιαίτερη υπόσταση του κάθε λαού.

Τη μουσική τη βρίσκουμε να κυριαρχεί σε όλες σχεδόν τις εκδηλώσεις του πρωτόγονου ανθρώπου. Ωστόσο δεν είμαστε σε θέση να προσδιορίσουμε τα πρώτα ερεθίσματα και τις γενεσιουργές αιτίες της γέννησης της μουσικής, ώστε να απαντήσουμε με ακρίβεια και πληρότητα στο ερώτημα, πώς γεννήθηκε η πρώτη έφεση για μουσική στους αρχέγονους προϊστορικούς χρόνους. Μπορούμε ωστόσο με μεγάλη ασφάλεια να υποθέσουμε ότι ο πρώτο άνθρωπος, πέρα από τη βασική αίσθηση της μουσικής με τους θορύβους, κρότους και τις φωνητικές αυξομειώσεις της έντασης της ίδιας του της φωνής, συνειδητοποίησε την έννοια της μουσικής όταν άρχισε να αναπτύσσεται στοιχειωδώς πολιτισμικά.

Τα πρώτα «ίχνη» της μουσικής τα βρίσκουμε στα πρώτα στάδια του πολιτισμού, από την εποχή του λίθου και αργότερα του χαλκού, με την κατασκευή των πρώτων ατελών οργάνων, όπως μαρτυρείται από πολλές γλυπτές ή ζωγραφικές απεικονίσεις.

Η αξία και η δύναμη της προσευχής άρχισε να παίρνει πρωτεύουσα θέση στη συνείδηση των Αρχαίων λαών (όπως φαίνεται από την ιδιαίτερη χρήση της) στις τελετουργικές, κυρίως, εκδηλώσεις. Τη βρίσκουμε ως κύριο και βασικό στοιχείο σ' όλες τις πρωτόγονες Θρησκείες, τις τελετές μαγείας και τις επικλήσεις, προς τις ανεξήγητες δυνάμεις της φύσης, των πρώτων ανθρώπων, από τις οποίες πηγάζουν, κατά κάποιο τρόπο, και οι πρώτοι αυτοσχέδιοι και πρωτόγονοι ύμνοι.

Έτσι η μουσική αποκτά για όλους τους λαούς ένα κοινό χρηστικό ρόλο στις τελετουργικές θρησκευτικές εκδηλώσεις τους.

Η σύνδεση γενικά της μουσικής με τη Θρησκεία και τις θεότητες, που λάτρευε κάθε λαός, είναι γενικό φαινόμενο και παρατηρείται σε όλους τους μουσικούς πολιτισμούς. Όλες οι Θρησκείες την χρησιμοποιούν ως βασικό μέσο λατρευτικής έκφρασης, χωρίς ωστόσο να παραγνωρίζεται και η χρήση της για την ικανοποίηση και άλλων αναγκών του ανθρώπου. Έτσι μέσα από τις ποικίλες χρήσεις και εκφράσεις της, μπορούμε να παρακολουθήσουμε διαχρονικά το πέρασμα της μουσικής από τον απλό χρηστικό της ρόλο, στη διαμόρφωσή της ως τέχνης που ψυχαγωγεί και εκφράζει ψυχικά αισθήματα και σκέψεις.

Η παρακολούθηση αυτή πάντως γίνεται με πολλούς συσχετισμούς και με κάθε επιφύλαξη και μας αφήνει ορισμένα κενά, τουλάχιστον για το πολύ μακρινό παρελθόν, γιατί πολύ λίγα πράγματα είναι βεβαιωμένα επιστημονικά.

Για να έχουμε πιστή και πλήρη εικόνα της μουσικής παράδοσης ενός λαού, ώστε να μπορούμε να αναπλάσουμε και να περιγράψουμε με σαφήνεια τη διαχρονική εξέλιξη της μουσικής του, θα πρέπει να υπάρχουν δείγματα μουσικής γραφής καθώς και οι μορφές των μουσικών οργάνων κάθε εποχής. Για το πολύ μακρινό παρελθόν και τις πολύ μακρινές προχριστιανικές εποχές, δεν έχουμε τέτοια στοιχεία.

Ωστόσο, εκείνο που μπορούμε να κάνουμε, βασιζόμενοι στα συμπεράσματα της μουσικολογικής έρευνας, είναι ότι μπορούμε να παρακολουθήσουμε με πολύ μεγάλη ακρίβεια τη μεταφορά και το πέρασμα της Αρχαιοελληνικής μουσικής, όπως είχε διαμορφωθεί την εποχή του Χριστού, στην πρωτοχριστιανική Εκκλησία.

Τα ελάχιστα ίσως, αλλά σημαντικά, στοιχεία που έχουμε στη διάθεσή μας για τη μουσική των πρώτων χριστιανικών χρόνων στους διάφορους λαούς (Έλληνες, Εβραίους και άλλους ανατολικούς λαούς), όπως και για τη μουσική των χριστιανικών συνάξεων της ίδιας περιόδου καθώς και των μετέπειτα οργανωμένων χριστιανικών Εκκλησιών, μας οδηγούν σε ασφαλή

συμπεράσματα, όσον αφορά τη σκοπιμότητα, για την οποία η Εκκλησία αποφάσισε, αφ' ενός να χρησιμοποιήσει τη μουσική ως κύριο και βασικό λατρευτικό μέσο και αφ' ετέρου να επιλέξει την Ελληνική μουσική ως την καταλληλότερη να υπηρετήσει τη νέα Θρησκεία.

β. Η Αρχαία Ελληνική Μουσική⁸³

Πέρα από τους παντοειδείς αυτοσχέδιους και πρωτόγονους ύμνους, που σε πολλές εκδηλώσεις της ζωής τους χρησιμοποιούσαν όλοι οι Αρχαίοι λαοί, οι Έλληνες υπήρξαν εκείνοι που έδωσαν ιδιαίτερη σημασία στην αξία και τη δύναμη της μουσικής⁸⁴. Γι αυτό την καλλιέργησαν συστηματικά και την ανέπτυξαν σε πολύ μεγάλο βαθμό.

Βέβαια δεν έχουμε σήμερα αυτούσια την εικόνα της Αρχαίας Ελληνικής μουσικής. Τα γραπτά αποσπάσματα μουσικών έργων που σώζονται, αναφέρονται κυρίως στους, μετά τον 2ο και 1ο π.Χ., αιώνες που δεν επαρκούν για ένα πλήρη και σαφή προσδιορισμό της καθ' όλα διάρθρωσης της μουσικής αυτής.

Μπορούμε ωστόσο με τα στοιχεία αυτά και με τις πληροφορίες που έχουμε στη διάθεσή μας από τους προηγούμενους αιώνες, να αποκαταστήσουμε τα βασικά στοιχεία, τους κανόνες και τους τρόπους της και να εξάγουμε ωφέλιμα συμπεράσματα για τη σύνδεση και τη σχέση της με την πρωτοχριστιανική και την μετέπειτα εξελιχθείσα Εκκλησιαστική μουσική.

Οι αρχές της Ελληνικής μουσικής χάνονται στα βάθη των αιώνων μέσα σε μύθους, θεούς και ημίθεους, που έπλασε η Ελληνική μυθολογία. Ο Απόλλων είναι ο θεός της μουσικής, ο Ερμής ο εφευρέτης της λύρας και ο Ύαγνις, ο ένας από την τριάδα των Φρυγών μουσικών (Ύαγνις, Μαρσύας και Όλυμπος), ο εφευρέτης του Αυλού. Άλλοι θέλουν εφευρέτη της μουσικής την Αθηνά. Ο Πλούταρχος αποδίδει την εφεύρεση της μουσικής στον Αμφίωνα (1450 π.Χ.)⁸⁵, στον οποίο ο Ερμής είχε χαρίσει τη χρυσή του Λύρα. Ο Αμφίωνας δίδαξε τη μουσική στον Ορφέα και αυτός στον Θάμυρι και τον Λίνο. Το όνομα του Ορφέα έχει συνδεθεί, όχι μόνο με τη μουσική τέχνη, αλλά με μια ολόκληρη θρησκεία τον Ορφισμό, που περιλάμβανε μυστηριακή λατρεία.

83. Για λόγους αυτοτέλειας και εννοιολογικής σύνδεσης των παραγράφων στην ανάπτυξη του κάθε κεφαλαίου, επαναλαμβάνονται σε ορισμένες περιπτώσεις στοιχεία που ήδη έχουν αναφερθεί σε άλλη θέση. Π.χ. για την Αρχ. Ελλην. μουσική ιδέ και κεφ. Β1, εδάφ. α.

84. «Η Μουσική είναι νόμος ηθικής. Δίδει ψυχήν εις το Σύμπαν, πτερὰ εις τον νουν, πτήσιν εις την φαντασίαν, τέρψιν εις την αθυμίαν, παιδρότητα και ζώην εις το κάθε τι. Είναι η ουσία της τάξεως και άγει εις ότι είναι καλόν, δίκαιον και ωραίον, των οποίων είναι η αόρατος, αλλ' εκθαμβωτική, παθητική και αιωνία μορφή» (Πλάτων).

85. «... Δόξαν δ' έσχε Αμφίων επί Μουσικήν, την τε αρμονίαν την Αυδών κατά κήδος, το Ταντάλον παρ' αυτών μαθών, και χορδὰς επί τέσσαρσι ταις πρότερον τρεις ανευρών...» (Παυσανίας, φύλλ. 720).

Κατά την **Αρχαϊκή εποχή**, η αφετηρία της μουσικής αποδίδεται στον **Όλυμπο** (7ος π.Χ. αι.). Ο Όλυμπος υπήρξε περίφημος μουσικός που ήλθε από τη Φρυγία και έφερε στην Ελλάδα τους **Αρμονικούς νόμους**⁸⁶. Ο Όλυμπος θεωρείται το πρώτο κύριο ιστορικό πρόσωπο της Αρχαίας Ελληνικής μουσικής.

Πάντως, όποια κι αν ήταν η αρχή και οποιεσδήποτε και αν ήσαν οι ρίζες της Ελληνικής μουσικής, οι Έλληνες, τα πρώτα στοιχεία που πήραν, όχι μόνο τα αφομοίωσαν ολοκληρωτικά, αλλά τα καλλιέργησαν και τους έδωσαν Ελληνικό χαρακτήρα και την Ελληνική σφραγίδα.

Ως πρώτη συστηματοποιημένη Ελληνική μουσική έκφραση, στην Αρχαϊκή περίοδο, βλέπουμε να διαμορφώνεται ένα είδος ποίησης και μουσικής που ονομάστηκε **λυρική ποίηση**. Η λυρική ποίηση είχε ως βασική αφετηρία την τάση του ανθρώπου να εκφράσει, μέσα από το τραγούδι, τα προσωπικά του αισθήματα και τις σκέψεις.

Έπειτα εμφανίζεται και καθιερώνεται ο θεσμός των **μουσικών αγώνων** (αυλωδικοί και κιθαρωδικοί) (6ος π.Χ. αι.), πράγμα που συνέτεινε στην προοδευτική αυτοτελή ανάπτυξη της τέχνης της μουσικής, η οποία έμενε πάντοτε συνδεδεμένη με την ποίηση, το θέατρο, το Χορό και τις θρησκευτικές τελετουργίες.

Η συστηματοποίηση της μουσικής και η ένταξή της σε ειδικούς κανόνες, άρχισε από τον **Τέρπανδρο** τον Λέσβιο (710 π.Χ.). Το έργο του Τέρπανδρου δεν μπορεί βέβαια να χαρακτηριστεί ως βαθειά Θεωρητικό, δεν παύει όμως να είναι πολύ σημαντικό. Βασικά συνίστατο στη συγκέντρωση όλων σχεδόν των, ανά την Ασία και Ελλάδα, διεσπαρμένων μελωδιών και την ένταξή τους σε ένα σύστημα (Εναρμόνιο). Σημαντικό επίσης έργο του Τέρπανδρου είναι και η εφεύρεση και κατασκευή μουσικών οργάνων (Έγχορδη Κιθάρα, βάρβιτος) καθώς και η ίδρυση από τον ίδιο της πρώτης από τις δύο μουσικές σχολές της Σπάρτης⁸⁷.

Αν εξαιρέσουμε το έργο του Τέρπανδρου, η μουσική θεωρία των Αρχαίων Ελλήνων, μπορούμε να πούμε ότι έχει αφετηρία τη διδασκαλία του **Πυθαγόρα** (5ος π.Χ. αι.)⁸⁸, την οποία αντιπροσωπεύουν οι Πυθαγόρειοι φιλόσοφοι όλων των εποχών (π.χ. Φιλόλαος, μαθητής του Πυθαγόρα, Νικόμαχος 117 π.Χ. κ.λπ.). Ο Πυθαγόρας είναι ο πρώτος που πρόβαλε και υποστήριξε την μουσική ως επιστήμη.

86. Μέχρι τότε τα μέλη των Ελλήνων ήσαν **διατονικά** και **χρωματικά**. Οι Αρμονικοί νόμοι του Ολύμπου δεν ήσαν τίποτ' άλλο παρά το **εναρμόνιο γένος**. Σύμφωνα δε με τα κρατούμενα στους Έλληνες μουσικούς, οι νόμοι της Μουσικής προήρχοντο από το Θεό Απόλλωνα (Κιθαρωδικοί νόμοι) και ήσαν οι καλούμενοι **τρόποι** της μουσικής με τους οποίους συνέθεταν τα τραγούδια τους.

87. «Ο Τέρπανδος ήνωσε διά της μελωδίας του, τους Λακεδαιμονίους, οτινες ήσαν διηρημένοι προς αλλήλους» (Πλουτ. Τ. 2, φύλλ. 1146).

88. «Πυθαγόρας δε θέλων την ουσίαν του παντός συγκεκμημένην διά μουσικής (Πανσανίας) φιλοσοφικότεραν από όλους τους προς αυτού ενέθηκεν έρευναν εις την μουσικήν. Ουτος διελών το πεντεκαίδεκάχορδον Σύστημα εις πέντε τετράχορδα, προσέθηκεν εις τους φθόγγους τον Προσλαμβανόμενον. Ηύρε τα διαστήματα των τόνων, και δι αριθμών εξέφρασεν την διαφοράν αυτών οτινες αριθμοί σώζονται και έως ημάς. Τούτους δε τους αριθμούς και τους τρόπους... πλατύτερον ευρίσκεις αντιπαρατά των Πυθαγορικών Νικομάχου...» (Χρύσανθου «Θεωρητικόν Μέγα της Μ.» σελ. XV III §28).

Μουσική Σχολή αποτελούν επίσης στην Αρχαία Ελλάδα και οι οπαδοί του **Αριστοτένου** (322 π.Χ.) (Σχολή αρμονικών 3ος αι. π.Χ.), ο οποίος υπήρξε μέγας θεωρητικός της μουσικής και μας έχει αφήσει την πολυτιμότερη ίσως πραγματεία για την αρχαία μουσική («Περί Αρμονικής») και ο οποίος έβαλε ως κριτήριο της μουσικής «**την ακοήν**» και «**την διάνοιαν**», σε αντίθεση με τους Πυθαγορείους που είχαν ως βάση της μουσικής τις μαθηματικές σχέσεις⁸⁹.

Μετά τον 3ο π.Χ. αιώνα η Ελληνική μουσική σημειώνει μεγάλη εξέλιξη, για να φθάσει σε μεγάλο βαθμό ανάπτυξης με τον **Κλαύδιο Πτολεμαίο** τον 2ο μ.Χ. αιώνα. Ο Πτολεμαίος (αστρονόμος, γεωγράφος, μαθηματικός και μουσικός) έγραψε το έργο «**Αρμονικών, βιβλία τρία**» στα οποία προσπάθησε να συνδέσει και να συμβιβάσει τις αντίθετες γνώμες του Πυθαγόρα και του Αριστοτένου⁹⁰.

Σ' όλο αυτό το χρονικό διάστημα, την τελευταία δηλαδή περίοδο της Αρχαίας εποχής και τον 1ο και 2ο μ.Χ. αιώνα, η Μουσική - Αρμονική έχει ως έργο και σκοπό την **ανύψωση του Ανθρώπου** από τον κόσμο των σωμάτων στον κόσμο των ιδεών. Μ' αυτές τις προϋποθέσεις η καλλιέργεια της

89. Εκτός από τον Πυθαγόρα και τον Αριστοτένη υπήρξαν και πολλοί άλλοι θεωρητικοί μουσικοί στην Αρχαία εποχή που έγραψαν περί μουσικής. Αναφέρουμε τους σπουδαιότερους:

α. Ηρακλείδης (4ος αι. π.Χ.). Έλληνας φιλόσοφος και μουσικός. Οπαδός του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη. Έγραψε το έργο «Περί Μουσικής».

β. Αλύπιος (4ος αι. π.Χ.). Δε γνωρίζουμε για τη ζωή του. Έγραψε το έργο «Εισαγωγή Μουσικής» στο οποίο περιέγραψε τα σημεία που μεταχειρίζοντο οι Έλληνες ως φθόγγους για να μελίζουν με 15 «τρόπους». Τα σημεία αυτά είχαν ληφθεί από την Ελληνική Αλφάβητο. Το έργο αυτό αποτελεί την κύρια πηγή της γνώσης μας για την αρχαία Ελληνική σημειογραφία και τις κλίμακες. (Βλ. σελ. 172 σημ. 106).

γ. Ευκλείδης (285 π.Χ.). Έγραψε «Εισαγωγή εις την Μουσικήν» και «Κατανομή κανόνος, θεωρήματα μουσικά». Διέκρινε τις χορδές των τριών γενών, έξι (6) χόρδες, επτά (7) τρόπους κ.λπ. - Έγραψαν επίσης περί μουσικής ο μαθητής του Πυθαγόρα Φιλόλαος, ο Νικόμαχος, ο Δάμιων (470 π.Χ.), ο Φρύνις (405 π.Χ.), ο Τιμόθεος (400 π.Χ.), ο Πλάτωνας, ο Αριστοτέλης κ.ά.

- Κατά τους πρώτους μετά Χ. αιώνες έγραψαν περί μουσικής και οι παρακάτω:

α. Αρσενίδης Κοϊντιλιανός (1ος-3ος μ.Χ. αι., ίσως γύρω στο 120 μ.Χ.). Ασχολήθηκε πλατύτερα και πληρέστερα περί μελωδίας, ρυθμών και γενικά περί μουσικής. Έγραψε τρία βιβλία μεταξύ των οποίων και το «Περί Μουσικής» στο οποίο αντιμετωπίζει το πρόβλημα του ήθους της μουσικής, σύμφωνα με τις αρχές του Αριστοτένου.

β. Γαυδένιος ο Φιλόσοφος (120 μ.Χ.). Έγραψε «Εισαγωγήν εις την Μουσικήν», όπου ομιλεί για φθορές, διαστήματα και τρόπους.

γ. Βακχείος ο Γέρον (200 μ.Χ.). Έγραψε και αυτός «Εισαγωγήν εις την μουσικήν τέχνην» με το σύστημα των ερωτοαποκρίσεων.

δ. Αθηναίος (2ος-3ος αι. μ.Χ.). Έγραψε το έργο «Δεινσοσοφισταί» (15 βιβλία που δεν σώζονται όλα), στο οποίο δίνει σπουδαίες πληροφορίες για την Αρχαία Ελληνική μουσική (μουσικά όργανα, χοροί, γένη, αρμονίες).

ε. Βοηθίος (480-524 μ.Χ.). Ρωμαίος μαθηματικός και μουσικός. Στο σύγγραμμά του περί μουσικής βρίσκουμε πολλά στοιχεία για τη μουσική στην αρχαία Ελλάδα. Το θεωρητικό έργο του Βοηθίου έλαβε ως βάση ο Γρηγόριος ο Διάλογος για τη θεμελίωση του μουσικού του έργου.

Σημ. Κατά τον Χρύσανθο εκ Μαδύτου: «Μάρκος ο Μειβώμιος εξέδωκεν βιβλίον, περιέχονσα μετά Λατινικής μεταφράσεως και σχολίων, τα συγγράμματα, διαγράμματα και σημεία, επτά μουσικών Ελλήνων. Αριστοτένου, Ευκλείδου, Νικομάχου, Αλυπίου, Γαυδεντίου, Βακχείου και Αρσενίδου» ποιήσας έργον επάινων πολλών αξίων» («Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής» - 1832, σελ. XXIX §44 υποσημ. β).

Πράγματι το βιβλίο αυτό του Μάρκου Μειβωμίου είναι σπουδαιότατο καθ' όσον τα περιεχόμενα σ' αυτό συγγράμματα των επτά αρμονικών συγγραφέων (όπως και το σύγγραμμα του ΜΑΡΤΙΑΝΙ CAPELLA που επίσης περιέχει) χαρακτηρίζονται ως οι «ασφαλείς γνώμονες διά τον μελετώντα την Αρχαίαν Παρασημαντικήν».

στ. Μιχαήλ Ψελλός (1020 - 1106) (Βλ. σελ. 54).

ζ. Μανουήλ Βρυένσιος (14ος αι.) (Βλ. σελ. 58).

90. Ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός αναφέρει ότι ο Πτολεμαίος εφεύρε τους τρεις χαρακτήρες της μουσικής, το **ίσον**, το **ολίγον** και την **απόστροφον**.

μουσικής την περίοδο αυτή είχε σαν συνέπεια την περιφρόνηση και παραμέληση της καθημερινής κοσμικής μουσικής πρακτικής, ενώ παράλληλα υπήρχε γενική αποδοχή της άποψης του Πλάτωνα ότι: «*Η μουσική ετάχθη υπό θεών τε και νόμων διά την επανόρθωσιν της ψυχής*»⁹¹.

γ. Η Αρχαία μουσική του Ισραήλ και των άλλων Ανατολικών λαών

Ο ρόλος της Μουσικής στο Ισραήλ την προχριστιανική εποχή υπήρξε σημαντικός σε όλα τα γεγονότα και τους σταθμούς της ζωής των Εβραίων. Ιδιαίτερα η μουσική συνόδευε όλες τις δραστηριότητες του ανθρώπου (γεωργικές, κτηνοτροφικές κ.λπ.), τις ιεροτελεστίες και λιτανείες για βελτίωση της παραγωγής της γης σε γεωργικά προϊόντα και την επίκληση της Θεϊκής προστασίας, τις λαϊκές γιορτές και προπαντός τη **λατρευτική επικοινωνία της ψυχής** με τον Δημιουργό, δηλαδή την προσευχή.

Τη σχέση και σύνδεση της μουσικής με την προσευχή την προχριστιανική αυτή εποχή, μπορούμε να την παρακολουθήσουμε διαχρονικά μέσα από τα γραπτά κείμενα των Ψαλμών, όπως περιγράφονται στην Παλαιά Διαθήκη.

Σ' όλες τις λατρευτικές συνάξεις της εποχής της Π.Δ. κυριαρχεί και δεσπόζει η υμνωδία ως μέσο λατρευτικής έκφρασης και επικοινωνίας με το Δημιουργό.

Πριν από τον Κατακλυσμό συναντούμε τα πρώτα μουσικά όργανα στη λατρεία, όταν «... ο Ιουβάλ επενόησε ψαλτήριον και κιθάραν...» (Γενέσ. Κεφ. Δ' 21), ενώ μετά τον Κατακλυσμό φαίνεται ότι στην εποχή του Ιακώβ, η μουσική καλλιεργείτο συστηματικά και με επιμέλεια. Διότι όπως αναφέρουν οι γραφές: «... Όταν ο Ιακώβ έφυγε κρυφίως από τον Λάβαν, ούτος παραπονόμενος διά μίαν τοιαύτην φυγήν, λέγει: *Ει ανήγγειλάς μοι, εξαπέστειλα αν σε μετ' ευφροσύνης και μετά μουσικών τυμπάνων και κιθάρας...*» (Γενέσ. Κεφ. ΛΑ, 27. Βλ. Χρυσάνθου «Θεωρητικόν Μέγα...» - 1832, σελ. 11 §3).

Ο Μωυσής, επίσης, εκτός της άλλης μόρφωσης και παιδείας που έλαβε, εκπαιδεύτηκε και στη μουσική παιδεία και κατασκεύασε μουσικά όργανα.

Για τους Εβραίους, η μουσική είχε τη δύναμη να απομακρύνει και αυτά τα πονηρά πνεύματα ακόμη: «*Και εγεννήθη εν τω είναι πνεύμα πονηρόν επί Σαούλ, και ελάμβανε Δαβίδ την κινύραν, και έψαλλεν εν χειρί αυτού, και ανένηψε Σαούλ. Και αγαθόν ην αυτό. Και αφίστατο απ' αυτού το πνεύμα το πονηρόν*»⁹². (Βλ. Χρυσάνθου «Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής» - 1832 σελ. 11 §4).

Ο Δαβίδ ήταν ένας εμπειρότατος και ικανότατος μουσικός. Είχε οργανώσει την ψαλμωδία και είχε συστήσει χορωδία ψαλτών και όπως μας λέει η Αγία Γραφή (Βασιλειών Β' Κεφ. ΣΤ' 5) «*Και Δαβίδ και οι υιοί Ισραήλ παί-*

⁹¹. Για το «*ωφέλιμον*» της χρήσης της μουσικής «*εις ύμνον*» είχε μιλήσει και ο Όμηρος: «*Οι δε πανήμεριοι μόλη Θεόν ιλάσκοντο, Κάλόν αοιδόντες παήονα κούροι Αχαιών*».

ζοντες ενώπιον Κυρίου εν οργάνοις ηρμωσμένοις, εν ισχυϊ, και εν ωδαίς, και εν κινύραις, και εν νάβλοις και εν τυμπάνοις, και εν κυμβάλοις, και εν αυλοίς».

Σύγχρονος του Δαβίδ υπήρξε και ο Ασάφ, Λευίτης⁹³ και Ψάλτης. Εκτός δε από τον Δαβίδ, στίχους έγραφαν και πολλοί άλλοι, τους οποίους αφού μελοποιούσαν τους έψελναν στις λατρευτικές συνάξεις. Τους ύμνους αυτούς τους ονόμαζαν «*θυσίας αιnéσεως και αλλαλαγμού*» τους δε στίχους «*Ψαλμούς*».

Ο Δαβίδ έγραψε πλήθος ψαλμών, όπως ψαλμούς έγραψε και ο Ασάφ τους οποίους πιθανόν να συνέγραψε με τον Δαβίδ. Τους ψαλμούς αυτούς τους έψελνε ο Ασάφ στο Ναό με χορωδία, ως χοράρχης. Η χορωδία είχε εικοσιτέσσερα μέλη: Τα τέσσερα παιδιά του Ασάφ, τα δεκατέσσερα παιδιά του Αιμάν (ήταν επίσης μεγάλος ψαλμωδός) και τα έξι παιδιά του Ιδιθούν (επίσης ψαλμωδού).

Η ψαλμώδηση όλων αυτών των ψαλμών γινόταν σύμφωνα με τα καθιερωμένα, «*εν κυμβάλοις και κινύραις και άλλοις μουσικοίς οργάνοις*»⁹⁴.

— Η μουσική λοιπόν, είχε ολοκληρωτικά καθιερωθεί στις λατρευτικές συνάξεις των Εβραίων ως κύριος και βασικό μέσο προσευχής και λατρείας.

Στη μουσική των άλλων ανατολικών λαών (Περσία, Μεσοποταμία, Μ. Ασία, Συρία, Παλαιστίνη, Αίγυπτο, Βόρ. Αφρική κ.λπ.) βρίσκουμε πολλά κοινά στοιχεία, είτε αυτή είναι κοσμική μουσική, είτε είναι θρησκευτική. Τούτο μπορεί να εξηγηθεί από το γεγονός ότι η μουσική δημιουργία των λαών αυτών είναι μουσική ακουστική παράδοση, που είχαν ρίζες και καταβολές στους Αρχαίους πολιτισμούς των χωρών αυτών, οι οποίοι ήσαν αναμφισβήτητα επηρεασμένοι από τη μουσική των Αρχαίων Ελλήνων.

Σαν παράδειγμα θα μπορούσαμε να αναφέρουμε το ότι η ισλαμική ποίηση τραγουδιόταν από ραψωδούς κατά τα αρχαιοελληνικά πρότυπα⁹⁵, ενώ με παρόμοιο τρόπο γινόταν και η ψαλμωδία των ιερών κειμένων του κορανίου.

Σ' όλους αυτούς τους λαούς⁹⁶, η μουσική ήταν αναπόσπαστα δεμένη με τις θρησκευτικές τελετουργίες και τη λατρεία του Θεού (ή των θεοτήτων) που λάτρευε κάθε ένας απ' αυτούς.

⁹². Ο Θεοδώρητος λέγει, «*ότι το τον Δαβίδ θεραπεύειν διά μουσικής ουκ ην φυσικόν, αλλ' υπέρ φύσιν· ο γαρ Δαβίδ εδέδεκτο την χάριν του Θείου πνεύματος. Τούτου τόνον διά του Δαβίδ ενεργούντος, το παμπόνηρον ησύχαζε πνεύμα, και το της λύρας μέλος βέλος κατά των δαιμόνων εμέμπετο. Σειρά των αγίων Πατέρων*». (Βλ. Χρυσάνθου «Θεωρητικόν...» - 1832, σελ. 11 §4 σημ. γ).

⁹³. Ο Δαβίδ δεν ήταν μόνο μεγάλος ποιητής και μουσικός, αλλά υπήρξε και ικανότατος οργανωτής. Οργάνωσε σε ομάδες τους χειριστές των μουσικών οργάνων καθώς και τους ψάλτες για τις διάφορες ιεροτελεστίες. Την **καλλιέργεια** της μουσικής την είχε αναθέσει στους Λευίτες. Οι Λευίτες ήταν οι μόνοι που γνώριζαν όλα τα μυστικά της τέχνης της μουσικής και προέρχονταν από συγκεκριμένες οικογένειες (στην εποχή του Δαβίδ ήταν 288).

⁹⁴. Για το μέγα θέμα της χρήσης των μουσικών οργάνων στην λατρευτική πράξη της Εκκλησίας Βλ. ΚΕΦ. Θ'.

⁹⁵. «*Και Περσών και Σουσιανών και Γεδρυσίων παίδες, τας Ευριπίδου και Σοφοκλέους Τραγωδίας ήδον*» (Πλούταρχος).

⁹⁶. Αν θέλαμε να επεκταθούμε και στους άλλους Αρχαίους λαούς της Άπω Ανατολής, θα βλέπαμε ότι και στους λαούς αυτούς η μουσική, από τους πανάρχαιους χρόνους, εξελίχθηκε ακολουθώντας, όπως και στους άλλους λαούς, δύο δρόμους. Ο ένας ήταν ο **θρησκευτικός**, όπου η μουσική βρισκόταν σε άμεση σχέση με τις λατρευτικές τελετουργίες και ο άλλος ο **κοσμικός**.

δ. Εισαγωγή της μουσικής στην πρωτοχριστιανική Εκκλησία

Με την έλευση του Χριστιανισμού, έχει πλέον κυριαρχήσει σε όλα τα επίπεδα, τόσο στον Ελληνικό χώρο όσο και στον Εβραϊκό (αλλά και τον υπόλοιπο Ανατολικό), η Ελληνική αντίληψη για τη δύναμη και το χαρακτήρα της μουσικής να υποβοηθεί στην ανύψωση της ψυχικής υγείας, ενώ έχει πλήρως καθιερωθεί στις λατρευτικές συνάξεις ως η μόνη γλώσσα με την οποία μπορεί ο άνθρωπος να επικοινωνήσει με το Θεόν.

Ήταν επομένως φυσικό, η μουσική να μπει ως απαραίτητο στοιχείο και στην προσευχή των οπαδών της νέας θρησκείας⁹⁷.

Έτσι η οργάνωση της πρώτης Χριστιανικής Εκκλησίας στηρίχθηκε πάνω σε δύο **υπόβαθρα**. Το ένα ήταν η ήδη καθιερωμένη διαδικασία και λειτουργικότητα των Ιουδαϊκών λατρευτικών συνάξεων, όπου η μουσική έπαιζε κυρίαρχο ρόλο, και το άλλο ήταν η Ελληνική μουσική τεχνοτροπία, η οποία, από αρκετά χρόνια πριν, είχε επιβληθεί στον Ιουδαϊσμό και ήταν σε ευρεία χρήση για τη μελοποίηση των ψαλμών και των άλλων λατρευτικών ύμνων.

Οι Πατέρες λοιπόν της Εκκλησίας των πρώτων Χριστιανικών χρόνων, πιστεύοντας στη θετική και καταλυτική συμβολή της μουσικής στην προσευχή, υιοθέτησαν και δέχτηκαν τη χρησιμοποίηση του μουσικού μέλους στην τάξη της Θείας λατρείας, ως μέσο καλλίτερης ακρόασης και κατανόησης της Γραφής και ως κύριο και βασικό μέσο επικοινωνίας με τον Δημιουργό. Ακολούθησαν τα Ελληνικά πρότυπα στην οργάνωση των Ιερών ακολουθιών, τόσο στη μορφή όσο και στο τυπικό, και χρησιμοποίησαν πολλά μετουσιωμένα στοιχεία από τις Θρησκευτικές τελετουργίες και το Αρχαίο Ελληνικό Δράμα, έτσι όπως είχαν διαδοθεί και επιβληθεί στις συνάξεις τόσο τις Ιουδαϊκές όσο και άλλων ανατολικών λαών, αφού το ήθος της Ελληνικής μουσικής ταυτιζόταν απόλυτα με το πνεύμα της Νέας Θρησκείας.

Η μεγάλη πίστη στην δύναμη της μουσικής, ως μέσου προσευχής, των πρώτων υμνογράφων και μελοποιών, που κατά κανόνα ήσαν ανώτεροι Κληρικοί, αποτέλεσε την αρχική ώθηση για να αναπτυχθεί και να εξελιχθεί στη συνέχεια η Εκκλησιαστική μουσική.

(λαϊκός), όπου η μουσική βρισκόταν σε άμεση σχέση με την κοινωνική ζωή. Συνεπώς σ' όλους τους Αρχαίους λαούς, η μουσική χρησιμοποιήθηκε ευθύς εξ αρχής ως μέσο λατρείας. Όσον αφορά την Τουρκία, που είναι λαός νεώτερος, μετά την εξαπλώση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας σ' όλο τον Αραβικό κόσμο, η Αραβοϊσλαμική μουσική μεταδόθηκε σ' αυτή χάρις στο ενδιαφέρον πολλών μουσικιστών Σουλτάνων (Μουράτ Δ', Μαχμούτ Α', Σελίμ Γ', Μαχμούτ Β' κ.ά.) και από την πρώτη στιγμή δέθηκε άμεσα με τη θρησκευτική ζωή των Τούρκων. Το όλο θέμα όμως εντοπίζεται σε δύο, κυρίως, γεωγραφικούς χώρους, τον Ελληνικό και τον Ιουδαϊκό, γιατί εκείνο που ειδικότερα μας ενδιαφέρει είναι, όπως προαναφέραμε, το πέρασμα και η μεταφορά της μουσικής από την προχριστιανική εποχή στην πρωτοχριστιανική Εκκλησία ως μέσο λογικής λατρείας.

97. «... Ότε δε η κοινή Μήτηρ ημών, η Εκκλησία δηλαδή των Χριστιανών, ελάμβανε σύστασιν ο δε Χριστιανισμός εφαπλούμενος εις διαφόρους πόλεις, εβελτιούτο, τότε, καθώς εσυνήθιζετο και παρ' Ιουδαίοις, έδοξε και τοις Χριστιανείοις, ίνα τα μεγαλεία και θαυμάσια του Θεού δοξολογώνται και εν τη Ιερά Εκκλησία διά της Μουσικής...». (Χρύσανθου, «Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής» - 1832 σελ. XXXI §50).

Είναι πράγματι μεγάλη η δύναμη της μουσικής και η συμβολή της στη λογική λατρεία είναι καταφανής. Γι αυτό την ύμνησαν και τόνισαν την μεγάλη της αξία όχι μόνο οι Πατέρες της Εκκλησίας, αλλά και επιφανείς μελετητές και διανοούμενοι διαπρεπείς μουσικολόγοι και διεπρεπείς πνευματικοί άνθρωποι.

Η μουσική έχει τη δύναμη να ασκεί επίδραση στον ψυχικό και πνευματικό κόσμο του Ανθρώπου, να εισδύει στα μύχια της καρδιάς του και να προκαλεί κατάνυξη, συγκίνηση, ευσέβεια και ανάταση, ενθουσιασμό και «φόβο» Θεού. Μέσα σ' αυτό το κλίμα οι ύμνοι εκπληρώνουν στην εντέλεια τον υψηλό διδακτικό και Θεολογικό τους σκοπό. Γίνονται μέσο κοινής αναφοράς στον αρχηγό της Εκκλησίας και σύνδεσμος ενότητας και αγάπης μεταξύ των προσευχόμενων πιστών, οι οποίοι με όλες τις αισθήσεις τους, αισθητές και νοητές, ανυμνούν το Θεό Πατέρα.

ε. Κείμενα και απόψεις.

Κείμενο 1ο

«Ψαλμός γαρ και εκ λιθίνης καρδιάς δάκρυον εκκαλείται· ψαλμός το των Αγγέλων έργον, το ουράνιον πολίτευμα, το πνευματικόν θυμίαμα. Ω της σοφής επινοίας του διδασκάλου, ομού τε άδειν ημάς και τα λυσιτελή μανθάνειν μηχανομένου! Όθεν και μάλλον πως εντυπούνται ταις ψυχαίς τα διδάγματα. Βίαιον μιν γαρ μάθημα ου πέφυκε παραμένειν, τα δε μετά τέρψεως και χάριτος εισδύόμενα μονιμότερον πως ταις ψυχαίς ημίν ενιζάνει» και «επειδή γαρ είδε το πνεύμα το άγιον δυσάγωγον προς αρετήν το γένος των ανθρώπων, και διά το προς ηδονήν επιρρεπές του ορθού βίου καταμελόντας ημάς· τι ποιεί; το εκ της μελωδίας τερπνόν τοις δόγμασιν εγκατέμιξεν, ίνα τω προσηγεί και λείω της ακοής το εκ των λόγων ωφέλιμον υποδεχόμεθα» και «ψαλμωδία αμαρτωλούς κατανύγει... Εκκλησίας φωνή» και «Η μελωδία σκοπό έχει να εμποιεί εις την ψυχήν σάφρονα λογισμόν».

(Μέγας Βασίλειος - Ομιλία εις τον α' ψαλμόν ΚΕΦ. α', β')

Κείμενο 2ο

«... το «εν Εκκλησίαις ευλογείτε τον Θεόν» είναι όχι απλώς θρησκευτικόν φιλολόγημα, αλλά εντολή Θεού. Η διά μέσου των μουσικών γραμμών υμνολόγημα του Θεού δεν είναι ανθρώπινον εφεύρημα... είναι ουσία της ίδιας της Θρησκείας... Με την Εκκλησιαστικήν μουσική επικοινωνείς με τον Ουρανό, γνωρίζεις το Σύμπαν, ζεις τις εφτά ημέρες της Δημιουργίας...»

(Ανδρέας Παπανδρέου - Δικηγόρος και Καθηγητής της Β.Μ.)

Κείμενο 3ο

«... Η μουσική εν τη θεία λατρεία είναι θεία έμπνευσις η οποία συντελεί εις την ψυχικήν και διανοητικήν διάπλασιν του Ανθρώπου».

(Χριστόφορος Θεοχαρόπουλος - Δαλάκος - Καθηγητής)

Κείμενο 4ο

«... η μουσική στο λατρευτικό χώρο έχει τον Μέγα και υψηλό σκοπό να μετοχεύει εις τας ψυχάς μας και να μεταγγίζει εις αυτάς των Θείων λόγων τας υψηλές εννοίας. Έτσι επιτυγχάνεται η ψυχική ανάστασις και η αποπνευματοποίησης του Ανθρώπου».

(Μητροπολίτης Δημητριάδος κ. Χριστόδουλος)

Κείμενο 5ο

«... Ουδέν ούτως ανίστησι ψυχὴν και πτεροί και της Γης απαλλάττει και των του σώματος απολύει δεσμών και φιλοσοφείν ποιεί και πάντων καταγελάν των βιοτικών, ως μέλος συμφωνίας και ρυθμῷ συγκείμενον θεῖον ἄσµα».

(Ιωάννης Χρυσόστομος - Ομιλία εις τον μα' ψαλμόν, κεφ. α')

Κείμενο 6ο

«Η Μουσική καθόλου, ως κορωνίς των ωραίων τεχνών, συμβάλλει ουχί μόνον προς ψυχαγωγίαν, αλλά και προς επανόρθωσιν ηθών, ως μαλάττουσα και κινώσα το της φύσεως ημών αὐθαδές και σκληρόν...».

(Νικόλαος Γεωργίου, Πρωτοψάλτης Σμύρνης «Δοξαστάριον» - 1857)

Κείμενο 7ο

«Η ιερή υμνωδία είναι εμμελής προσευχή προς τον Θεόν... έξαρση, ανάταση και μετάσταση της ψυχῆς από τα γήινα και φθαρτά εις τα ουράνια και πνευματικά».

(Κων/νος Κατσούλης - Α' ψάλτης Καθηγητής Βυζ. Μουσικής † 4-3-1987)

Κείμενο 8ο

«Η ιερὰ υμνωδία, κοιμίζει τα εκ της σαρκός επανιστάμενα πάθη, τους υπό των αοράτων εχθρών εμβαλλομένους ημῖν πονηρούς λογισμούς απωθείται, αρδεύει την ψυχὴν προς καρποφορίαν θείων αγαθών, γενναίους προς την εν τοις δεινοῖς καρτερίαν τους αγωνιστάς της ευσεβείας, πάντων των εν τοις βιοτικοῖς λυπηρῶν ιαματικών γίνεται τοις ευσεβέσιν».

(Άγιος Ιουστίνος - Έκδ. Ιένης, τόμ. Γ', μέρος β' σελ. 164)

Κείμενο 9ο

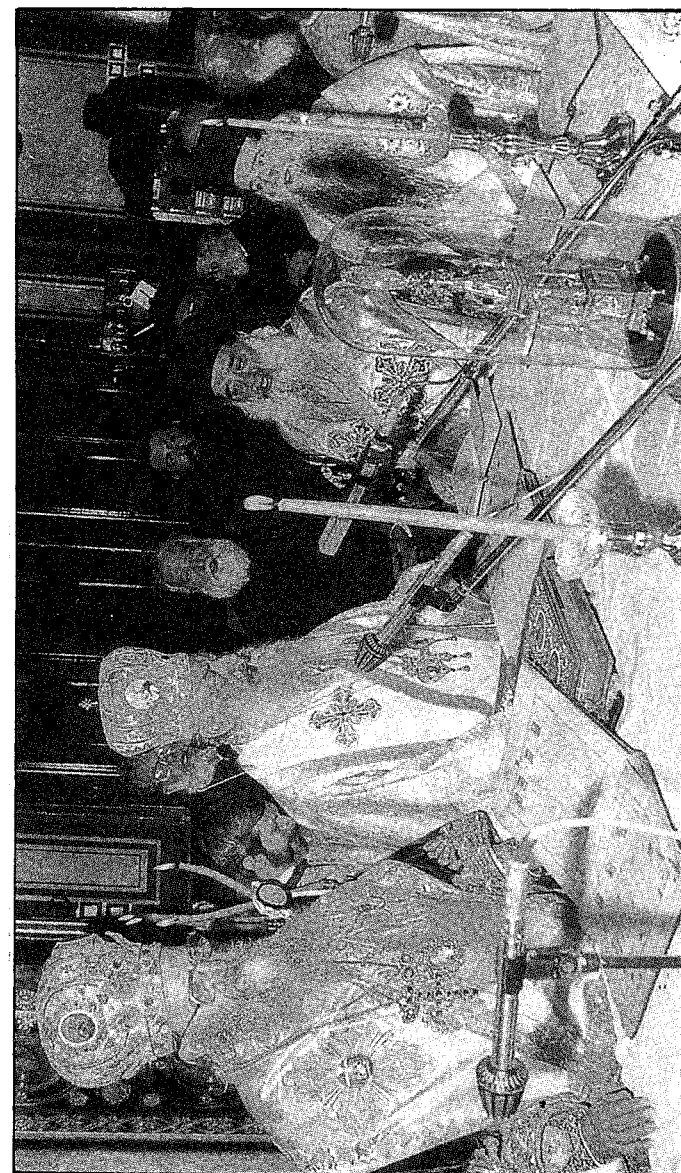
«Κλίνω μάλλον... να υποστηρίξω την συνήθειαν του ψάλλειν εν τη Εκκλησία, ίνα διά της τέρψεως του ωτός το λῖαν ασθενές ἀκόμη πνεύμα εξιπωθεῖ εις διάθεσιν ευσεβείας».

(Ιερὸς Αυγουστίνος - CONFESIONES X, 33)

Κείμενο 10ο

«Η μουσική είναι η μήτηρ του συναισθήματος και κατ' ακολουθίαν και θεραπείας της Θρησκείας».

(Κ. Μπόνης - Ακαδημαϊκός)



Ιστορική φωτογραφία από την επίσκεψη στην Ελλάδα (13-18 Νοεμβρίου 1987) του αιμνήστου Οικουμενικού Πατριάρχου Κων/πόλεως κυρού ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ († 1991). Πατριαρχικό και Συνοδικό Συλλέγτρογο. Από αριστερά: Ο αιμνήστος Οικουμενικός Πατριάρχης, ο Μακαριώτατος Αρχιεπίσκοπος Αθηνών και πάσης Ελλάδος κ. ΣΕΡΑΦΕΙΜ, ο Σεβ. Μητροπολίτης Δράμας κ. ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ και ο σεβ. Μητροπολίτης Καλαβρύτων και Αργαλείας κ. ΑΜΒΡΟΣΙΟΣ



Ο ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΓΛΥΚΥΣ



Δ. Η ΜΟΝΑΔΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ Β.Μ. ΣΤΗΝ ΠΡΟΣΕΥΧΗ

Οπως αναλυτικά έχουμε περιγράψει στα προηγούμενα, τις πρώτες ρίζες της Εκκλησιαστικής μουσικής τις βρίσκουμε στις πρωτοχριστιανικές Εκκλησίες, όπου οι Ιερές υμνωδίες χαρακτηρίζονται από **απλότητα** και **λιτότητα** δομής, πάντα μονόφωνες και ομαδικές, με χαρακτηριστική την απουσία των μουσικών οργάνων, τα οποία ευθύς εξ αρχής είχαν απαγορευθεί από τις λατρευτικές συνάξεις με Αποστολικές διατάξεις.

Με το χρόνο παρατηρείται προοδευτική διαμόρφωση και εξέλιξη της Εκκλησιαστικής μουσικής για να πάρει συγκεκριμένη μορφή και αυτοτέλεια από τον 3ο αιώνα και μετά, όταν αναδύθηκε το νέο Χριστιανικό Κράτος, το «Βυζάντιο» με πρωτεύουσα την Κων/πολη, μέσα από τους κόλπους της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας.

Από τον 4ο αιώνα και μετά οι λειτουργικοί ύμνοι πλουτίζονται και νέες μελοποιήσεις προστίθενται στις ιερές υμνωδίες από επιφανείς Ιεράρχες και εμπνευσμένους μελουργούς. Η μουσική της Εκκλησίας οργανώνεται και αναπτύσσεται συνεχώς, συντάσσονται ειδικοί κανόνες ψαλμωδίας και η ψαλτική αρχίζει να μορφοποιείται με την πλαισίωση της μονόφωνης εκτέλεσης από τους «ισοκράτες».

Αυτή η ανάπτυξη και εξέλιξη της Εκκλησιαστικής μουσικής συνεχίζεται χωρίς διακοπή και τους επόμενους αιώνες, σε Ανατολή και Δύση, με μικρές μόνο διακυμάνσεις και με, κατά καιρούς, διαμορφούμενες ποικίλες τάσεις διαφοροποίησης και αλλοίωσης του ήθους και του χαρακτήρα της.

Στην Ανατολή, συγχρόνως με την ανάπτυξη της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, η οποία κατά τον 9ο αιώνα μέχρι και τον 14ο αιώνα διάγει την περίοδο της ακμής και ωριμότητάς της, αναπτύσσεται και εξελίσσεται και η Εκκλησιαστική μουσική με τα ίδια πάντα χαρακτηριστικά γνωρίσματα⁹⁸, ενώ στη Δύση κυριαρχεί η μονόφωνη Εκκλ. μουσική με τη μορφή του Γρηγοριανού μέλους.

⁹⁸. Στη μεγάλη ανάπτυξη και εξέλιξη της Εκκλησιαστικής μουσικής κατά τους Βυζαντινούς χρόνους, οφείλει και το όνομά της ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΕΚΚΛ. ΜΟΥΣΙΚΗ.

Μετά την πρώτη (Α) χιλιετία, παράλληλα με το Γρηγοριανό μέλος, εμφανίζεται στη Δύση μια νέα μορφή μουσικής, η επιλεγόμενη πολυφωνική μουσική, η οποία είχε βέβαια τις ίδιες ρίζες και την ίδια αφετηρία με την καθιερωμένη ήδη Εκκλησιαστική μουσική, πλην όμως ακολούθησε άλλο δρόμο και πήρε άλλη μορφή.

Τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της πολυφωνικής μουσικής ήσαν τα πολλά και ποικίλα ελκυστικά στοιχεία στη δομή της, ο απελευθερωμένος ρυθμός στις μελωδίες της και ηχοχρώματα που προσέγγιζαν περισσότερο στην κοσμική μουσική και το λαϊκό τραγούδι, που σημειωτέον είχαν παρουσιάσει μεγάλη ανάπτυξη παράλληλα με την Εκκλησιαστική μουσική.

Η «Πολυφωνία» έλαβε ραγδαία εξέλιξη και ανάπτυξη κυρίως από τον 12ο αι. και μετά, οπότε άρχισε να διεισδύει και στον Εκκλησιαστικό χώρο.

Η Ορθόδοξη Εκκλησία πιστή πάντοτε στην παράδοση και τις Πατερικές επιταγές για λιτότητα και ιεροπρέπεια στην Ψαλμώδηση, όχι μόνο δεν αποδέχτηκε την πολυφωνική μουσική, αλλά απέριψε κάθε είδους προσπάθεια αλλοτρίωσης και διαφοροποίησης των παραδοσιακών μουσικών διαδικασιών στις ιερές ακολουθίες. Έτσι η μονόφωνη Εκκλησιαστική μουσική συνέχισε να καλλιεργείται και να αναπτύσσεται στους κόλπους της, για να πάρει με το χρόνο τη μορφή τέχνης και επιστήμης.

Αντίθετα, η Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία, όχι μόνο εγκολπώθηκε την πολυφωνική μουσική, αλλά από τον 13ο αιώνα χρησιμοποίησε και οργανική μουσική με τη μορφή του αρμονίου. Έτσι διαφοροποιήθηκε από όλες τις άλλες χριστιανικές Εκκλησίες που ακολούθησαν πιστά την παράδοση και τις Πατερικές επιταγές.

Ωστόσο κλυδωνισμοί και τάσεις διαφοροποίησης, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, εμφανίστηκαν αργότερα και στα μουσικά πράγματα της Ορθόδοξης Εκκλησίας. Οι μεγαλύτερες αναταραχές δημιουργήθηκαν από τα μέσα του 19ου αιώνα και μετά, οπότε άρχισε να διαφαίνεται στον Ορθόδοξο Εκκλησιαστικό χώρο μια τάση για εκδυτικισμό, με ιδιαίτερες προτιμήσεις στην τρίφωνη και τετράφωνη απόδοση των Εκκλησιαστικών μελών.

Εμφανίστηκαν τότε πολλοί, οι οποίοι θεωρώντας ως πρόοδο και βελτίωση της μουσικής τάξης της Ορθόδοξης Εκκλησίας την χρήση πολυφωνικής μουσικής, άρχισαν, οργανωμένα και μεθοδικά, να υπονομεύουν την Βυζαντινή μουσική και να προτείνουν την αποδοχή, από την επίσημη Εκκλησία, της πολυφωνικής μουσικής.

Θεωρούσαν δηλαδή οπισθοδρόμηση και στατικότητα την πίστη και εμμονή στις παραδοσιακές μουσικές επιταγές. Ίσως γιατί δεν είχαν κατανοήσει σε βάθος τι ακριβώς συμβαίνει μέσα στον ιερό λατρευτικό χώρο του Ναού.

Οι αναταραχές αυτές στα μουσικά πράγματα της Ορθόδοξης Εκκλησίας διήρκεσαν πολλά χρόνια. Κορυφώθηκαν στα τέλη του 19ου αιώνα και στο πρώτο μισό του 20ου αιώνα, και εξακολουθούν να κλυδωνίζουν τον Εκκλη-

σιαστικό κόσμο, σε μικρότερη όμως ένταση και συχνότητα, και στις μέρες μας. Τα τελευταία χρόνια είχαμε μάλιστα περιπτώσεις εισαγωγής και μουσικών οργάνων στην Εκκλησία. Πάντοτε όμως ως αποτέλεσμα ιδιωτικών πρωτοβουλιών, χωρίς ωστόσο να έχουμε άμεση και αποφασιστική επέμβαση της επίσημης Εκκλησίας στις νεοτεριστικές και αντιπαραδοσιακές αυτές τάσεις.

Έτσι εξακολουθεί και σήμερα να συντηρείται, να καλλιεργείται κατάλληλα και να προβάλλεται ως υπαρκτό και ζωτικό πρόβλημα για την Ορθ. Εκκλησία η διατήρηση ή μη της Βυζ. Μουσικής στη λειτουργική πράξη. Εξακολουθούν πράγματι να υπάρχουν τάσεις διαφοροποίησης των παραδοσιακών μουσικών πραγμάτων, οι οποίες τις περισσότερες φορές έχουν ως αφετηρία τη, συγνωστή ή όχι, σύγχυση που επικρατεί σε ορισμένους ανθρώπους, οι οποίοι συσχετίζουν και συγχέουν θρησκευτικές λατρευτικές λειτουργίες και κοσμικές εκδηλώσεις.

Οι τάσεις αυτές ενισχύονταν ακόμη και από μερικούς λειτουργούς της Εκκλησίας, ιερωμένους και ψάλτες, οι οποίοι πιστεύοντας ότι θα προσελκύσουν περισσότερο κόσμο στην Εκκλησία, και ιδιαίτερα νέους ανθρώπους, προσάρμοσαν την λατρευτική μουσική πάνω σε κοσμικά πλαίσια⁹⁹.

Όλοι αυτοί διατυπώνουν απόψεις και προβάλλουν επιχειρήματα, με διαφορετικές αιτιολογικές κατευθύνσεις, που συγκλίνουν όμως σε κοινό σημείο και στρέφουν τα βέλη και τα πυρά τους εναντίον της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής μουσικής.

Για την Ορθόδοξη Εκκλησία όμως, όλα αυτά αποτελούν αλλοτρίωση και εκφυλισμό της φυσιογνωμίας του Ιερού Ναού και κάθε μουσικός εκτροχιασμός θεωρείται εμπαιγμός προς τα Θεία.

Οι Θεόπνευστοι Πατέρες, οι οποίοι πλούτισαν και κατεκόμησαν τις ιερές ακολουθίες της Εκκλησίας μας με το μέγα πλήθος των θαυμαστών και εξαίσιων ιερών υμνωδίων, είναι και οι θεμελιωτές της μουσικής της Εκκλησίας που σήμερα ονομάζουμε Βυζαντινή Εκκλ. Μουσική, την οποία εξέλεξαν ως την μόνη κατάλληλη για προσευχή και λογική λατρεία.

Η «ομαδική» προσευχή των πιστών μέσα στον Ι. Ναό έχει λειτουργικά, δομικά και διαδικαστικά, τελείως διαφορετική μορφή από την «ατομική» προσευχή που μπορεί να γίνει «εν παντί τόπω και χρόνω, εν νυκτί και εν ημέρα». Στους Ι. Ναούς, και κατά τη διάρκεια μιας ιερής ακολουθίας, ο βασικός στόχος της μουσικής, που θα φέρει τον προσευχόμενο σε κατάσταση έκστασης, κατάνυξης και «προσομιλίας» με το Θεό και θα τον οδηγήσει σε υπερβάτα επίπεδα, είναι η μετάδοση προς αυτόν των Θείων λόγων με τρόπον ώστε να κατανοηθούν και να δημιουργήσουν τα ανάλογα συναισθήματα. Ο στόχος

99. Πρέπει επίσης να επισημανθεί και η «θετική» υπηρεσία που προσφέρουν στους πολέμιους της Β. Μουσικής τόσο η «αναρχία» όσο και η «προχειρότητα» ή ακόμη και η «ασυνδοσία». Θα μπορούσαμε να πούμε, που επικρατεί στην Ψαλμωδιά σε πολλές Εκκλησίες, με συνέπεια η μουσική αυτή να εμφανίζεται με χίλιες μορφές!

αυτός, που είναι κύριο και πρωταρχικό στοιχείο της ομαδικής προσευχής, επιτυγχάνεται με την ιερή ψαλμωδία.

Η Βυζαντινή μουσική είναι η μόνη μουσική που επιτυγχάνει απόλυτα το στόχο αυτό.

Ευθύς εξαρχής, τα πρώτα Χριστιανικά άσματα που αποτέλεσαν το θεμέλιο πάνω στο οποίο οικοδομήθηκε στους κατοπινούς αιώνες το εξαίρετο και περιλάμπρο οικοδόμημα της θείας βυζ. εκκλ. μουσικής, ήσαν, όπως προαναφέραμε, λιτά, ανόθευτα και απαλλαγμένα από τα «θυμελικά» και «ανάρμοστα» μέλη των αιρετικών. Η Κιβωτός της Ορθοδοξίας διέσωσε τη Βυζαντινή Μουσική Παράδοση διά μέσου των αιώνων με την ιερή μονόφωνη ψαλμωδία, η οποία με το χρόνο έγινε «τέχνη, επιστήμη, καλλιτεχνία, εμμελής προσευχή και νουθεσία».

Σε μια αδιάκοπη συνέχεια, μεταδόθηκε από στόμα σ' αὐτί και από γενιά σε γενιά και ανταποκρίθηκε τέλεια στο «ρόλο» και το «σκοπό» για τον οποίο τάχτηκε. Κορωνίδα και προμετωπίδα της Ορθοδοξίας! Επί αιώνες τώρα οι παναρμόνιες βυζαντινές μελωδίες, με τη θεία τους πνοή, συνοδεύουν τις προσευχές των πιστών στις λατρευτικές συνάξεις των Ορθόδοξων Εκκλησιών μας. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι, ακόμη και η Ρωσική Εκκλησία (η Ορθόδοξη), με συνέπεια και αποφασιστικότητα, έμεινε πιστή στην αποταμιευθείσα ορθόδοξη λειτουργική παράδοση και απέρριψε άλλα μουσικά συστήματα που φιλοδοξούσαν να εισχωρήσουν στις ιερές ακολουθίες, έστω και αν έφεραν τα ονόματα μεγάλων μουσικών (Τσαϊκόφσκι κ.λπ.).

Μελετητές και διάσημοι μουσικολόγοι, Έλληνες και ξένοι ερευνητές, που έχουν εμβαθύνει στη φύση, τη δομή, το λατρευτικό χαρακτήρα και το ήθος της Βυζαντινής μελωδίας, αναγνωρίζουν και αποδέχονται ότι η Β.Μ. είναι η μόνη μουσική που διαθέτει τα απαραίτητα στοιχεία για προσευχή. Πράγματι βοηθάει ουσιαστικά στην πνευματική συγκρότηση του προσευχόμενου πιστού και στην επιτυχία του στόχου της προσευχής που είναι η λύτρωσή του, γιατί έχει μοναδική παιδαγωγική δύναμη για σωφρονισμό και πνευματοποίηση.

Υπηρετεί άριστα τους σκοπούς που έθεσαν οι υμνογράφοι, να μεταδίδει στις καρδιές των πιστών το περιεχόμενο των ύμνων, και να «οδηγεί και να κατευθύνει προς τον Θεό».

«... Η ηχογένεια της Βυζ. Μουσικής», γράφει ο Ανδρ. Λεων. Παπανδρέου, «οι διαστημικές κλίμακές της, οι επιδράσεις των φθορών και η ψυχασυναίσθηματική επίδραση των οκτώ ήχων και των ποικίλων παραλλαγών των, είναι τα μόνα στοιχεία της αρμονίας, της μουσικής τάξεως και ευπρεπειάς και προσιδιάζουν προς την υμνολόγηση του Θεού...».

Ο πολύς Βοζνεπέφσκι γράφει: «Η Εκκλησιαστική μουσική δεν έχει αυτοτελή μουσικό σκοπό, όπως συμβαίνει με οιονδήποτε άλλο μουσικό σύστημα, αλλά σκοπός της είναι πως να μεταδώσει κατανυκτικότερον την έννοια των

ψαλλομένων ύμνων». Αυτός είναι ο μέγας και υψηλός σκοπός της μουσικής στη λειτουργική της Εκκλησίας και επιτυγχάνεται απόλυτα μόνο με τη Βυζαντινή μουσική.

Ο κορυφαίος ερμηνευτής και σκαπανέας της ψαλτικής μας τέχνης Αθανάσιος Καραμάνης παρατηρεί: «Το αναμενόμενο αποτέλεσμα της μουσικής στην προσευχή είναι η μετάπτωσης του ακροατού εις κατάσταση ενεργού κατανύξεως και θρησκευτικής ανάτασεως. Τούτο ως γνωστόν επιτυγχάνεται υπό της Βυζαντινής μουσικής τη επιδράσει των ιδιομόρφων και επί τω σκοπώ αυτώ επινοηθέντων βυζαντινών μελωδιών, αι οποίαι πάλλουν τας χορδάς και της μικροκλίμακος ακόμη της ψυχικής ευαισθησίας και αι οποίαι διά των παρηγήσεων των δημιουργούν ποικίλα συναισθήματα μη δυνάμενα καλώς να ορισθούν, αλλά εν τω συνόλω των δημιουργούν αυτήν την, εις όλους ημάς γνωστήν, ειδικήν υπερβατικήν ψυχικήν κατάσταση την οποίαν αποδίδομεν διά των δύο εννοιών, θρησκευτική κατάνυξις και θρησκευτική ανάτασις και την οποίαν όλοι, οι περί τα πράγματα ασχολούμενοι, καλώς γνωρίζομεν...» (Ι. Νέα, αριθ.Φ. 194 - Σεπτ., Οκτ. 1980).

Η Βυζαντινή μουσική δεν είναι αισθησιακή μουσική και η Εκκλησία ουδέποτε την πρόβαλε ή την χρησιμοποίησε με αυτόν τον χαρακτήρα. Η ψυχική αναγκαιότητα του Εκκλησιασμού για τον πιστό τον οδηγεί στην Εκκλησία όχι με σκοπό να ακούσει και να απολαύσει μια καλή αισθησιακή μουσική, όπως αποβλέπει πηγαίνοντας σε μια συναυλία, αλλά για να προσευχηθεί. Γι αυτό το λόγο η μουσική μέσα στην Εκκλησία δεν έχει σκοπό να τέρπει μόνο την ακοή μας, αλλά κυρίως να βοηθάει ώστε με την «έπαρσιν των χειρών» να γίνεται και έπαρση των καρδιών.

Η Βυζ. Μουσική είναι η μόνη μουσική η οποία είναι ικανή να μας οδηγεί και να μας καθιστά μέτοχους της ωραιότητας και τελειότητας που εμπεριέχονται στους ψαλλόμενους ύμνους¹⁰⁰.

Η άποψη ότι η Β.Μ. θα πρέπει, κατά κύριο λόγο, να αποβλέπει στην αισθητική ικανοποίηση και τέρψη των Εκκλησιαζομένων ακροατών, οδηγεί στον εκφυλισμό της γνησιότητας και του ήθους της Εκκλησιαστικής μας μουσικής και την παραχάραξη του ιερού σκοπού της. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι η Βυζαντινή μελωδία στερείται της ικανότητας να προκαλεί και

100. Υπάρχουν πολλά ιστορικά περιστατικά και γεγονότα τα οποία επιβεβαιώνουν και καταδεικνύουν την μεγάλη αξία και το ανυπέρβλητο κάλλος της Βυζ. Μουσικής. Ένα τέτοιο χαρακτηριστικό περιστατικό αναφέρει ο Γρηγόριος ο Ναζιανζηνός. Το καταχωρούμε όπως δημοσιεύτηκε από τον Αρχιμανδρίτη Ευθύμιο Ελευθεριάδη στον «Ορθόδοξο Τύπο» το Μάρτιο του 1961.

«Ο Αυτοκράτορας Ουάλης, υπέρμαχος και ισχυρός προστάτης των Αρειανών, άσπονδος δ' εχθρός του Μεγάλου Βασιλείου, εισελθών εν Κεσσαρεία της Καππαδοκίας εις τον Ναόν, ότε ο Μέν. Βασίλειος ετέλει την Θείαν Λειτουργίαν, τούτο εθαμβώθη εκ της τελετουργικής μεγαλοπρεπειάς και κατενύγη εκ της επιβλητικής και ευρρύθμου των χορών ψαλλωδίας, ώστε εξελθών μετά το πέρας αυτής δημοσία ωμολόγησεν ότι τούτην λαμπρότητα διά πρώτην φοράν συνήντα».

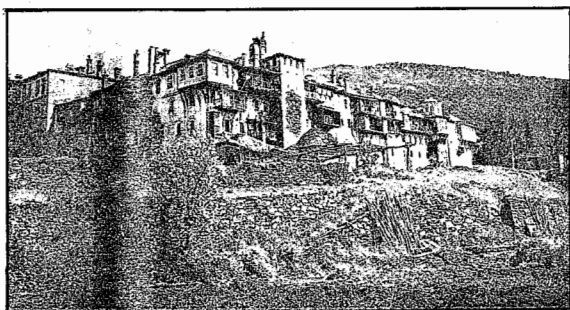
Χαρακτηριστικό επίσης είναι και το παρακάτω περιστατικό από τη νεότερη εποχή: «Όταν ο Γάλλος μουσουργός Σαιν-Σανς βρέθηκε κάποτε στην πόλη της Αλεξάνδρειας, προκειμένου να παρουσιάσει το μουσικό του έργο, το μελόδραμα «Σαμψών και Δαλιλά», θέλησε να παρακολουθήσει τον Μεγάλο Εσπερινό σε ένα Ορθόδοξο Ναό. Μπαίνοντας άκουσε να ψάλλεται ο ύμνος «Κύριε Εκέκραξ». Όταν τελείωσε, είπε: «Ευχαρίστως θα θυσιάza όλα μου τα έργα, εάν ήταν δυνατόν να ήμουν ο συνθέτης αυτής της μελωδίας που άκουσα»!!

ακουστική ευχαρίστηση στους ακροατές. Το Βυζαντινό μέλος, ως γνήσια έκφραση υψηλής τέχνης, δημιουργεί πράγματι ηδονή και τέρψη, αλλά ο χρηστικός του ρόλος οδηγεί και κατευθύνει την ιδιότητά του αυτή σε δευτερεύουσα θέση σε σχέση με τα άλλα κύρια γνωρίσματα που το χαρακτηρίζουν.

Η Ορθόδοξη Εκκλησία πάντοτε θεώρησε αναπόσπαστα συνδεδεμένη τη Β.Μ. με την προσευχή και την προς τον Θεό λατρεία των πιστών και πάντοτε πίστευε ότι: «*Ουδείς ο μη ονολογών ότι διά της, εν τη Βυζαντινή Μουσική, μελωδείας εμπνέεται η ψυχή του Χριστιανού ιερού ενθουσιασμού, μεταρσιούται ο ευσεβής αυτού λογισμός και διαθερμαίνεται το Χριστιανικό αυτού αίσθημα...*» (Από Συνοδική Εγκύκλιο της Εκκλ. της Ελλάδος προς τους, ανά το Κράτος, Σεβασμ. Ιεράρχες - 1902).

Η μακραίωνη Ορθόδοξη Εκκλησιαστική Μουσική παράδοση εγγυάται και επιβεβαιώνει ότι πράγματι η Βυζ. Μουσική είναι μοναδικό και αναντικατάστατο μέσο λογικής λατρείας. Αιώνες τώρα η ιερή ασματολογία της Εκκλησίας μας, με την άρρηκτη συνύφαση λόγου και μέλους, συντροφεύει και συνοδεύει, με την αδιάκοπη ζωντανή της παρουσία, τις προσευχές των Εκκλησιαζόμενων πιστών.

Όσοι τολμούν και επιχειρούν την αντικατάστασή της με άλλα είδη μουσικής, «*διαπράττουν μέγα και ασύγγνωστον αμάρτημα και ενώπιον της Εκκλησίας και ενώπιον του Έθνους*». Διότι όπως εύστοχα και πολύ επιγραμματικά τονίζει ο διαπρεπής Καθηγητής και Πρωτοψάλτης του Μητροπολιτικού Ι. Ναού των Αθηνών Σπύρος Περιστερές: «*... Δεν μπορεί να γίνει μεγαλύτερη ζημιά, ηθική, πνευματική και Εθνική, αν υποκύψουμε χωρίς αντίδραση σ' αυτή την αλόγιστη διείσδυση του συγχρονιστικού τάχα πνεύματος. Είναι σαν να αρνιόμαστε την ιστορία μας, τις παραδόσεις μας, την αλήθεια της Ελληνικής ζωής, την ίδια μας την ψυχή. Την Ελληνική ψυχή που αυτή έπλασε στον κόσμο ό,τι ωραίο, τίμιο, άξιο, ευγενικό, ηθικό, θαυμαστό, αθάνατο που, η ιστορία μας εις τους αιώνες το χαρακτηρίζει με μόνο μία λέξη: ΕΛΛΗΝΙΚΟ*». (Από ομιλία του σε εκδήλωση που οργάνωσε προς τιμήν του στο Αίγιο ο Σύλλογος Φίλων Βυζαντινής Μουσικής Αιγιαλείας στις 2 Δεκεμβρίου 1984).



ΙΕΡΑ ΜΟΝΗ ΉΡΗΠΟΤΑΜΟΥ



Ε. ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΗΣ Β.Μ.



Αρχαία Ελληνική μουσική, κατά τους πρώτους Αποστολικούς χρόνους, είχε ήδη πάρει τη μορφή της σαν επιστήμη και τέχνη. Πάνω στις αρχές και τις βάσεις της μουσικής αυτής, θεμελιώσαν οι πρώτοι Χριστιανοί τη μουσική τους και τη διαμόρφωσαν κατά τρόπο ώστε να υπηρετήσει ένα και μοναδικό σκοπό. Την προσευχή και τη λατρεία των οπαδών της νέας θρησκείας.

Η μελωδική δομή του Εκκλησιαστικού μέλους, των πρώτων μ.Χ. αιώνων, μαρτυρεί ότι η όλη οργάνωση έχει γίνει με βάση τους κανόνες και τους νόμους της μουσικής των Αρχαιοελλήνων.

Οι μελωδίες είναι λιτές με λίγες μελισματικές γραμμές, και έχουν χαρακτήρα εκστατικό που ταιριάζει απόλυτα με το αντίστοιχο κείμενο, κάτι που αποτελεί κανόνα στην Αρχαιοελληνική μουσική.

Προοδευτικά, και κυρίως μετά τον 5ο αιώνα, αρχίζει να αναφαίνεται ένα νέο ύφος που βρίσκεται πολύ κοντά στην κατοπινή μορφή του ιδιαίτερα σεμνοπρεπούς Εκκλησιαστικού ύφους της Βυζαντινής μουσικής, ενώ οι μελωδίες εξελίσσονται σε νέα σχήματα, με έντονο μελισματικό χαρακτήρα, τα οποία αργότερα θα συστηματοποιηθούν ακόμη περισσότερο στην κυρίως Βυζαντινή μουσική, σε μια αξιοθαύμαστη μορφολογική οργάνωση.

Τα Αρχαία Ελληνικά στοιχεία που χρησιμοποίησαν οι αρχικοί αλλά και οι μετέπειτα μελωργοί, διαιώνονται και επιβιώνουν διά μέσου των αιώνων χωρίς να αλλοιώνουν τον χαρακτήρα και τη μορφολογική ταυτότητα της μουσικής αυτής. Έτσι μπορούμε με βεβαιότητα να διαπιστώσουμε ότι η Ορθόδοξη λειτουργική μουσική, της Βυζαντινής και μεταβυζαντινής εποχής μέχρι τις μέρες μας, διέπεται από τις τεχνικές και αισθητικές αρχές της Αρχαιοελληνικής μουσικής¹⁰¹. Η βασική όμως σκοπιμότητα να υπηρετήσει

101. Η Θεωρία της Βυζ. Μουσικής, από επιστημονική άποψη, μπορούμε να πούμε ότι βασίζεται στην Πυθαγόρεια θεωρία της μουσικής (Πτολεμαίου, Νικόμαχου κ.α.) ενώ παράλληλα διατηρεί και στοιχεία μελωδίας και ρυθμού της Αριστοξενικής διδασκαλίας (Βλ. Κεφ. Γ'). Από την άποψη αυτή η Βυζαντινή μουσική θεωρία κάθε άλλο παρά μονοδρομική να μπορεί να χαρακτηριστεί. Εξ άλλου οι γνωστές «Παπαδικές» φαίνεται να συνεχίζουν αυτήν ακριβώς την πρακτική (ακουστική) μέθοδο της σχολής του Αριστοξένου όπως την συνδύαζε με την Πυθαγορική θεωρία ο Πτολεμαίος.

την προσευχή και τη λατρεία, της προσέδωσε με το χρόνο μια ιδιότητα και ιδιόμορφη τεχνοτροπία και έκφραση. Εμπνευσμένοι ποιητές και μελουργοί της Ορθόδοξης Εκκλησίας την συνύφαναν, κυρίως κατά τη Βυζαντινή περίοδο αλλά και κατά την μεταβυζαντινή, με τα αριστουργηματικά προϊόντα της Εκκλησιαστικής ποίησης. Η Εκκλησιαστική υμνογραφία, με το θαυμάσιο και υπέροχο περιεχόμενο των ύμνων, οικοδομήθηκε από θεόπνευστους τεχνίτες του λόγου με κατάμεστο τον υποκειμενικό τους κόσμο από ευλάβεια και ευσέβεια. Τα ποιήματα της Εκκλησιαστικής υμνογραφίας, λιτά και απέρριτα, ενέδυσσε η Βυζ. Μουσική με τον μανδύα της θείας αρμονίας και τα έκανε μοτίβα προσευχής και λατρείας. Ύμνος ποιητικός και μουσικό ύφος συνταιριάστηκαν και μετουσιώθηκαν σε Θεία τέχνη. Τέχνη όχι μονάχα ποιητική. Δημιουργία όχι μονάχα μουσική. Το ένα συγχωνεύεται μέσα στο άλλο και δίνουν μια τέλεια αισθητική ολότητα¹⁰².

Ως προς το ρυθμό διαφέρει από τις περισσότερες μελωδίες, γιατί η Β.Μ. δεν προϋποθέτει σύνθεση μελωδίας που πάνω σ' αυτή να εφαρμόζονται όπως - όπως οι λέξεις του κειμένου. Ούτε νοείται ως ένα, έξοχο ίσως, εξωτερικό μουσικό ποίκιμα - επένδυμα του ποιητικού Χριστιανικού ύμνου, χωρίς συνοχή και σύνδεση με το κείμενο, όπως πιο πάνω τονίσαμε. Είναι μελωδία που ταιριάζει με βάση το ποιητικό κείμενο, τους τόνους του, την έννοιά του και γενικά τους νόμους της μμήσεως. Είναι μελωδία με σκοπό, πρόθεση και συνείδηση. Οι μελουργοί, κατά την μελοποίηση των ύμνων, προσέχοντας να δώσουν διαγές το νόημα του ποιητικού κειμένου, φρόντιζαν η τονισμένη συλλαβή να βρίσκεται στη «θέση» του χρόνου και όχι στην «άρση» (τονική μουσική). Κάθε τονιζόμενη συλλαβή γίνεται αρχή νέου μέτρου. Γι αυτό δεν γράφονται οι τόνοι του κειμένου. Ο τρόπος αυτό δημιούργησε ένα είδος εύαρεστης ρυθμικής αρμονίας.

Η Τονική αυτή νομοτέλεια που διέπει στην διάρθρωση των κλιμάκων της Βυζ. Μουσικής, είναι από τα σημαντικότερα τεχνολογικά στοιχεία που κληροδότησε η Αρχαία Μουσική στο πρωτοχριστιανικό μέλος και που διατηρήθηκε στη συνέχεια και στη συστηματοποίηση του λειτουργικού μέλους από τον Ιωάννη Δαμασκηνό. Το ζωτικό αυτό στοιχείο της τεχνολογικής συγκρότησης της Αρχαιοελληνικής μουσικής, δε διατηρείται απλώς και στη Βυζαντινή μουσική, αλλά επεκτείνεται και την διαμορφώνει και την διαφοροποιεί ως μουσικό είδος. Η ίδια η φύση της μουσικής, καθαρά φωνητικής, με την οξύτητα και τη βαρύτητα των φθόγγων, με τις αναβάσεις και καταβάσεις της φωνής, υποκαθιστά και υπογραμμίζει τον τόνο κάθε λέξης. Ιδιαίτερα τούτο παρατηρείται στα ιδιόμελα και τα δοξαστικά, ενώ στα προσόμοια, τα εξαποστειλάρια και τους κανόνες, βρίσκουμε μικρές αποκλίσεις.

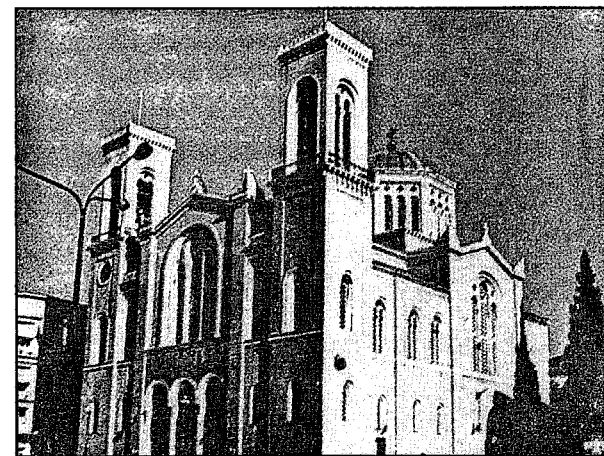
102. «... Ο Ορθόδοξος Χριστιανικός ύμνος είναι αμίμητο δημιούργημα θρησκευτικά καλλιτεχνικό ΥΨΙΣΤΟΥ ΑΙΣΘΗΤΙΚΟΥ μεγαλείου, γιατί έχει την έμπνευση από τη φωταγωγία του ανέσπερου φωτός του Λόγου - Χριστού, που θερμαίνει, φωτίζει και επιβάλλει εύλογη σιωπή στην ειδωλόλατρική μούσα του Ομήρου...» (Θεόδωρος Βασιλείου - Πρωτοψάλτης, μελετητής της Βυζ. Μουσικής).

Οι διακυμάνσεις αυτές των τόνων, οι εναλλαγές των κλιμάκων, οι εξάρσεις και μεταβολές της έντασης της φωνής και γενικά η ποικιλία των αυξομειώσεων του ύψους των μελισματικών γραμμών, ακολουθούν πιστά το περιεχόμενο και τα νοήματα του κειμένου, ανταποκρινόμενα τέλεια προς αυτό.

Η Βυζαντινή μελωδία ερμηνεύει και εκφράζει μόνη της το μέλος, το νόημα του κειμένου, τον ρυθμό και τους χρωματισμούς των ύμνων. Η ερμηνεία αυτή επιτυγχάνεται με τον κατάλληλο συνδυασμό των μουσικών χαρακτήρων και των σηματοδόνων και την ακριβή και πιστή εκτέλεση αυτών με το κατάλληλο και αρμόζον σε κάθε περίπτωση «ύφος» και με τη συνοδεία του «ισοκρατήματος».

Στη Βυζαντινή μουσική όλα είναι σοφά υπολογισμένα και κατά τρόπο θαυμαστό συνταιριασμένα, ώστε να αποδίδουν το επιθυμητό, κάθε φορά, αποτέλεσμα. «Δεν είναι τυχαίο γεγονός» παρατηρεί ο Πρωτοψάλτης Αθανάσιος Καραμάνης «ότι ικανότατοι μουσουργοί και συνθέτες όλων των μουσικών ειδών δεν απειράνθησαν να της προδώσουν άλλη μορφή, όχι βεβαίως από άγνοια, αλλά ασφαλώς από βαθυτάτη γνώση της ΔΟΜΗΣ ΤΗΣ».

Όλα τα είδη της μελωδίας που, με άρρηκτη συνεκτικότητα, επενδύουν τα υμνογραφικά κείμενα, έχουν ως μοναδικό σκοπό την αποκάλυψη και την μετάδοση στις ψυχές των προσευχόμενων πιστών των υψηλών χριστιανικών δογμάτων και θείων μηνυμάτων, που οι ιεροί υμνογράφοι εκφράζουν στα θεόπνευστα ποιήματά τους. Και μπορούμε να μιλάμε «για αριστουργήματα και για θεσπέσιες συνθέσεις των μελουργών, με τις οποίες οι πιστοί κατευφραίνονται και ανάγονται σε μιαν άλλη σφαίρα, στον αναβαθμό της κατανύξεως, για αμεσώτερη προσομιλία με τον Θεό». (Γρηγόριος Στάθης - «Μορφολογία και έκφραση της Βυζαντινής Μουσικής»).



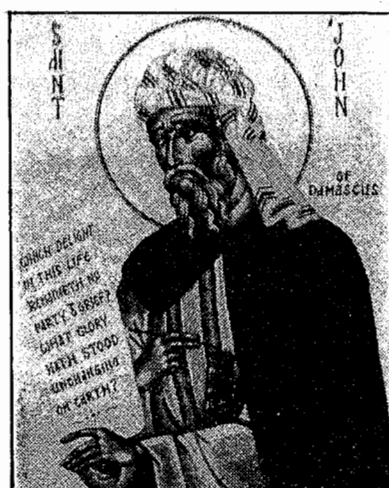
Ο Ι. Μητροπολιτικός Ναός των Αθηνών



Η περίφημη λαύρα του Αγίου Σάββα
στη Παλαιστίνη



Ρωμανός ο Μελωδός



Ιωάννης ο Δαμασκηνός



ΣΤ. ΠΑΡΑΣΗΜΑΝΤΙΚΗ (ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ) ΤΗΣ Β.Μ. (ΠΕΡΙΛΗΠΤΙΚΗ ΔΙΑΧΡΟΝΙΚΗ ΕΞΕΛΙΞΗ)

Παρασημαντική ή σημειογραφία είναι η γραφή με συμβολικά στοιχεία της μουσικής. Η λέξη παρασημαντική προέρχεται από τη λέξη *παρασημαίνομαι* που σημαίνει σημειώνω ή παριστάνω με σημεία τους μουσικούς ήχους¹⁰³.

Η εξέλιξη της παρασημαντικής, στη Βυζαντινή μουσική, παρακολουθείται και προσδιορίζεται από τον αριθμό και το χρόνο εμφάνισης ή εξαφάνισης των μουσικών χαρακτήρων που χρησιμοποιήθηκαν κατά καιρούς στη μουσική γραφή των μελών. Με βάση τα στοιχεία αυτά προσδιορίζονται 1.000 περίπου χρόνια εξέλιξης. Το διάστημα αυτό χωρίζεται σε περιόδους που προσδιορίζονται με βάση τις ουσιώδεις και συγκεκριμένες διαφοροποιήσεις και αλλαγές στη μορφή και το σύστημα της μουσικής γραφής.

Όπως οι πηγές, από τις οποίες πήραν τις βάσεις της μελοποιίας οι πρώτοι χριστιανοί μελοποιοί, ήσαν Ελληνικές, έτσι και η μουσική παρασημαντική, κατά τους πρώτους αιώνες του Χριστιανισμού, ήταν η παρασημαντική των Ελλήνων.

Οι Έλληνες είχαν δύο συστήματα γραφής. Ένα για την *οργανική*, και ένα για τη *φωνητική* μουσική¹⁰⁴.

Τα αρχαιότερα μουσικά χειρόγραφα της Ελληνικής μουσικής, που βρέθηκαν και σώζονται μέχρι σήμερα, είναι δύο περίπου δωδεκάδες πάπυροι

103. Πρώτος ο Αριστόξενος (334 π.Χ.) αναφέρει τον όρο «Παρασημαντική»: «... οι μὲν το παρασημαίνεσθαι τα μέλη... τῆς ἀρμονικῆς ἐπιστήμης ἡ παρασημαντικὴ...». Η επινοήσή της αποδίδεται στον Πυθαγόρα. (Βλ. Κ. Ψάχου «Παρασημαντική της Β.Μ.» εκδ. «ΔΙΟΝΥΣΟΣ» - 1978 σελ. 17).

104. Η Οργανική γραφή θεωρείται αρχαιότερη.

και ανάγλυφα που ανάγονται γύρω στο έτος 100 π.Χ.¹⁰⁵. Τα χειρόγραφα αυτά είναι αυθεντικά και γι αυτό πολύτιμα. Εκείνο όμως που τους δίνει ακόμη μεγαλύτερη αξία είναι το ότι είναι αναγνώσιμα. Πράγματι η ανάγνωση των χειρογράφων αυτών γίνεται με βάση τους πίνακες που είχε συντάξει ο Αλύπιος (4ος π.Χ. αι.)¹⁰⁶.

Έτσι οι πρώτοι Χριστιανοί μελοποιοί χρησιμοποίησαν, όπως και οι Έλληνες μουσικοί, τα μικρά γράμματα της Ελληνικής Αλφαβήτου σε διάφορες μορφές και θέσεις¹⁰⁷. Δηλαδή, ακέραια ή κομμένα, απλά ή διπλά, οριζόντια, πλάγια ή ανάστροφα και με διαφόρους τόνους. Η μουσική αυτή γραφή που περιλάμβανε χαρακτήρες που έφθαναν τον αριθμό 1620, αποτελεί τη λεγόμενη **Αλφαβητική γραφή**¹⁰⁸. Αργότερα πολλοί μελοποιοί χρησιμοποίησαν και «σημαδόφωνα» των Αλεξανδρινών χρόνων.

Η γραφή αυτή διατηρήθηκε μέχρι και τον 7ο αιώνα. Από τότε και μετά, εις μεν την Δύση εισάγεται και αναπτύσσεται η **νευματική γραφή**, η οποία θα αποτελέσει αργότερα τη βάση για την ανάπτυξη της Δυτικής (Ευρωπαϊκής) σημειογραφίας από τον GAU D ARREZO, εις δε την Ανατολή ακολουθείται άλλη εξέλιξη.

Παράλληλα την ίδια περίοδο έχουμε και το **εκφωνητικό σύστημα** γραφής. Τα νεύματα ήσαν δεκατέσσερα σημεία τα οποία χρησιμοποιούντο για τη μελική ανάγνωση των περικοπών του Ευαγγελίου, των Αποστολικών και των Προφητικών Αναγνώσμάτων. Ο Εφευρέτης των εκφωνητικών σημαδιών είναι άγνωστος. Πάντως έχουν βρεθεί πολλά Ευαγγελιστάρια φύλλα με εκφωνητικά σημάδια γραμμένα με κόκκινη μελάνη. Για τον ίδιο σκοπό χρησιμοποιήθηκαν και τα γράμματα γ, τ και ς σε διάφορες θέσεις πάνω από το κείμενο. Σε πολλά χειρόγραφα Ευαγγέλια του 8ου - 12ου αι. βρέθηκαν δείγματα εκφωνητικού είδους.

Τον 8ο αιώνα εμφανίζεται μια φωτισμένη φυσιογνωμία. Είναι ο μέγας μεταρρυθμιστής της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής μουσικής, **Ιωάννης ο Δαμασκηνός** ο οποίος επενόησε την **αγγιστροειδή συμβολική παρασημαντική**. Η εποχή της γραφής αυτής αποτελεί την λεγόμενη εποχή της **πρώτης Βυζαντινής σημειογραφίας**¹⁰⁹.

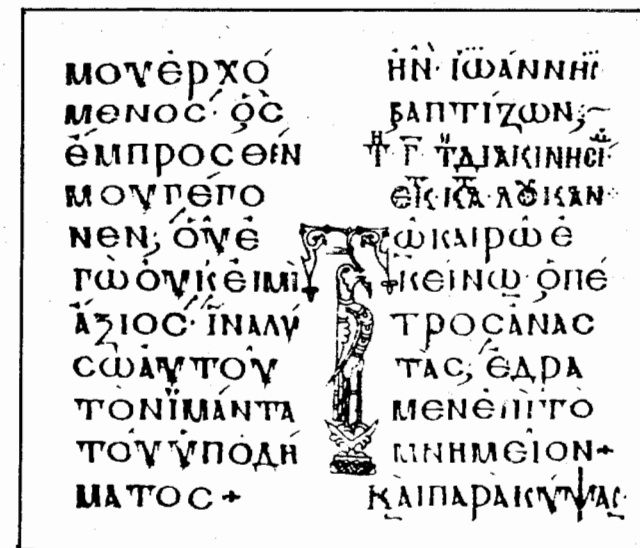
105. Ο Χρυσάνθος εκ Μαδύτου αναφέρει ότι οι πρώτοι μουσικοί χαρακτήρες ανάγονται από της εποχής του Πτολεμαίου του Φιλάδελφου Βασιλέως Αιγύπτου (285 π.Χ.).

106. Ο Αλύπιος έγραψε το έργο «Εισαγωγή μουσική» το οποίο διασώθηκε και μαζί μ' αυτό διασώθηκε και η Αρχαία Ελληνική σημειογραφία (τουλάχιστον πολλά στοιχεία της). Σ' αυτό ο Αλύπιος δίνει πλήρεις πίνακες σε όλους τους τρόπους και στα τρία γένη. Φαίνεται ότι, με το σύστημα που περιγράφει ο Αλύπιος, αποτύπωναν γραφικά οι Έλληνες τα μουσικά μέλη, για πολλούς αιώνες μετά την εποχή του. Η φωνητική γραφή, βασίζονταν στο Ιωνικό Αλφάβητο που υιοθετήθηκε τον 5ο π.Χ. αιώνα. (Περί Αλυπίου Βλ. και σελ. 153).

107. Τον 6ο αι. ο Πάπας Γρηγόριος ο Διάλογος, με βάση τα θεωρητικά κείμενα του Βοηθείου (Ρωμαίος νεοπλατωνικός Φιλόσοφος, Μαθηματικός και Θεωρητικός της μουσικής 480-524 π.Χ.), τελειοποίησε την εν χρήση τότε Αλφαβητική μουσική Γραφή.

108. Τούτο, εκτός των άλλων, επιβεβαιώνεται και από τον ύμνο που μελοποίησαν οι Ιεροί Αμβρόσιος και Αυγουστίνος: «TE DEUM... VENERATUR», ο οποίος είναι σημειογραφημένος με την σημειογραφία των Αρχαίων Ελλήνων.

109. Επειδή στην αγγιστροειδή σημειογραφία του Ι. Δαμασκηνού χρησιμοποιούνται σημεία που προϋπήρχαν (π.χ. το ίσον και η απόστροφος) πρέπει να δεχθούμε ότι πολλά από τα σημεία της γραφής δεν είναι επινόηση αυτού, αλλά ήσαν ήδη γνωστά από την εποχή ίσως του Εφραίμ του Σύρου.



Ευαγγελική Περι-
κοπή με «Εκφωνη-
τική» Παρασημαν-
τική

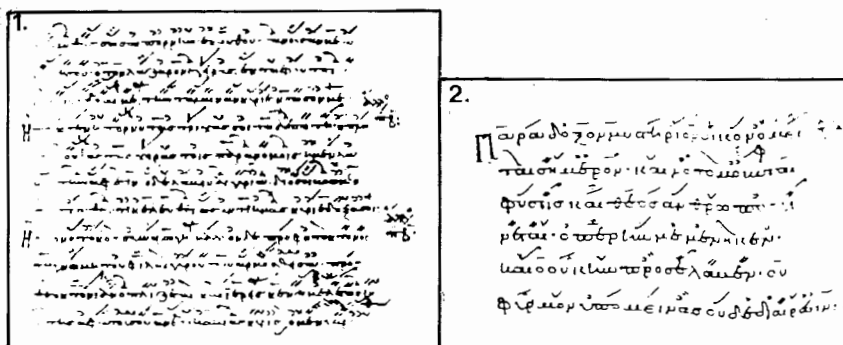
«ΤΩ ΚΑΙΡΩ
ΕΚΕΙΝΩ Ο ΠΕ-
ΤΡΟΣ ΑΝΑΣΤΑΣ
ΕΔΡΑΜΕΝ ΕΠΙ
ΤΟ
ΜΗΝΗΜΕΙΟΝ...»
Και «...ΜΟΥ ΕΡ-
ΧΟΜΕΝΟΣ ΟΣ
ΕΜΠΡΟΣΘΕΝ
ΜΟΥ ΓΕΓΟΝΕΝ
ΟΥ ΕΓΩ ΟΥΚ
ΕΙΜΙ ΑΞΙΟΣ ΙΝΑ
ΛΥΣΩ ΑΥΤΟΥ
ΤΟΝ ΙΜΑΝΤΑ
ΤΟΥ ΥΠΟΔΗ-
ΜΑΤΟΣ».

Η μουσική γραφή του Ι. Δαμασκηνού απλούστευσε τη χαώδη μορφή της πληθώρας των μουσικών στοιχείων που μέχρι τότε χρησιμοποιούσαν, χωρίς βέβαια να επιτύχει τέλεια απλοποίηση. Η απλούστευση ήταν σημαντική, αλλά τα στοιχεία που χρησιμοποίησε ο Δαμασκηνός ήταν συμβολικά και γριφώδη και ως εκ τούτου πολύ δύσκολα στην εκμάθηση. Οι μουσικοί χαρακτήρες έμοιαζαν με τα ιερογλυφικά γράμματα των Αρχαίων Αιγυπτίων, ενώ διατήρησε τη μεθοδολογία, **έναν χαρακτήρα να παριστάνει πολλές φορές και μελωδίες ολόκληρες**.

Το Θεωρητικό έργο του Ι. Δαμασκηνού περιγράφεται στην πραγματεία του: «**Αρχή των σημείων της ψαλτικής τέχνης των ανιόντων και κατιόντων σωμάτων τε και πνευμάτων και πάσης χειρονομίας**»¹¹⁰.

Τον 12ο αιώνα έγινε μια πιο βελτιωμένη συστηματοποίηση της μουσικής γραφής από τον Μαΐστορα **Ιωάννη Κουκουζέλη**, τη δεύτερη πηγή της Β.Μ. μετά τον Ι. Δαμασκηνό. Ο Κουκουζέλης επέφερε μερικές τροποποιήσεις και μεταβολές στην παρασημαντική του Δαμασκηνού και προσθαφαίρεσε ή εξήγησε πολλά σημεία. Στο σημείο αυτό πάντως θα πρέπει να παρατηρήσουμε ότι για την μέχρι τον Κουκουζέλη, μουσική γραφή, ο Κ. Ψάχος αναφέρει και σχολιάζει ότι αρκετοί μουσικολόγοι θεωρούν την Αρχαία στενογραφία, το πρώτο δηλαδή στενογραφικό σύστημα ως επινόηση του Κουκουζέλη και όχι του Δαμασκηνού. Άλλοι δε πιστεύουν το αντίθετο. Επομένως δυο υποθέσεις είναι δυνατές. Ή, ότι ιδιαίτερη γραφή του Κουκουζέλη δεν υπάρχει, ή όλα τα αποδιδόμενα στον Δαμασκηνό έξοχα μουσικά έργα εί-

110. Βλ. σελ. 180 (περί χειρονομίας).



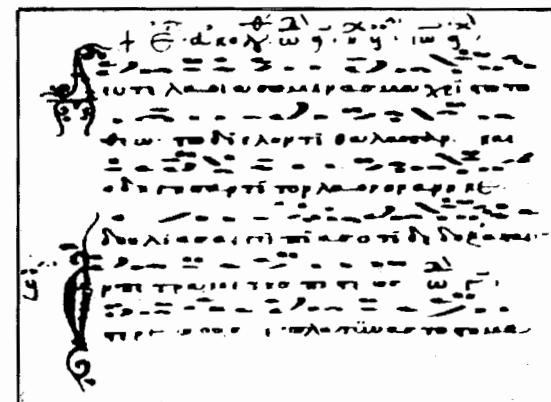
Δύο δείγματα μουσικών κειμένων από την εποχή της Πρώιμης σημειογραφίας. Το κείμενο (2) είναι από Κώδικα της Σκήτης Αγ. Ανδρέα 11ου αι. «Παράδοξον μυστήριον οικονομείται σήμερον...»

ναι πράγματι του Κουκουζέλη και των συγχρόνων του. Πάντως ο Κ. Ψάχος (όπως και από τους νεότερους μουσικολόγους ο Γρ. Στάθης) συμφωνεί με την άποψη ότι το πρώτο στενογραφικό σύστημα είναι του Δαμασκηνού και όχι του Κουκουζέλη. Είτε όμως, το ένα συμβαίνει, είτε το άλλο, το βέβαιο είναι ότι και ο Δαμασκηνός και ο Κουκουζέλης, με το τεράστιο μουσικό τους έργο θεμελιώσαν και εξασφάλισαν όλες τις προϋποθέσεις για την μετέπειτα αλματώδη εξέλιξη της εκκλησιαστικής μας μουσικής.

Το σύστημα της μουσικής γραφής του Κουκουζέλη περιγράφεται στο έργο του: «Σημάδια ψαλλόμενα κατ' ήχον μετά πάσης χειρονομίας και συνθέσεως ποιηθέντα παρά κυρού Ιωάννου του Κουκουζέλη και μαϊστορος».

Οστόσο η μουσική στενογραφία εξακολουθούσε να υπάρχει. Η εκμάθηση της μουσικής ήταν ακόμη πολύ δύσκολη και απαιτούσε πολύ χρόνο, πολύ κόπο και «πολλές υπομονάδες», όπως μας λένε χαρακτηριστικά οι στίχοι που χρησιμοποιούσαν για προπαίδεια των αρχαρίων από την εποχή του Γεράσιμου Χαλκόπουλου (15ος αι.) και η οποία κυκλοφορούσε (τουλάχιστον μετά τον 17ο αι.) τονισμένη κατά το αργό Στιχηράριο προς γύμναση των αρχαρίων.

Ο μαθητής διδασκόταν την τέχνη της γραφής με τις «Βραχύσεις», που αποτελούσαν το σκελετό της μελωδίας. Τη μελωδία, όπως υπονοείτο από τα σύμβολα, μάθαιναν οι μαθητές ακουστικά από το στόμα του δασκάλου, δηλαδή μόνο με τη φωνητική παράδοση. Για το λόγο αυτό η διδασκαλία του

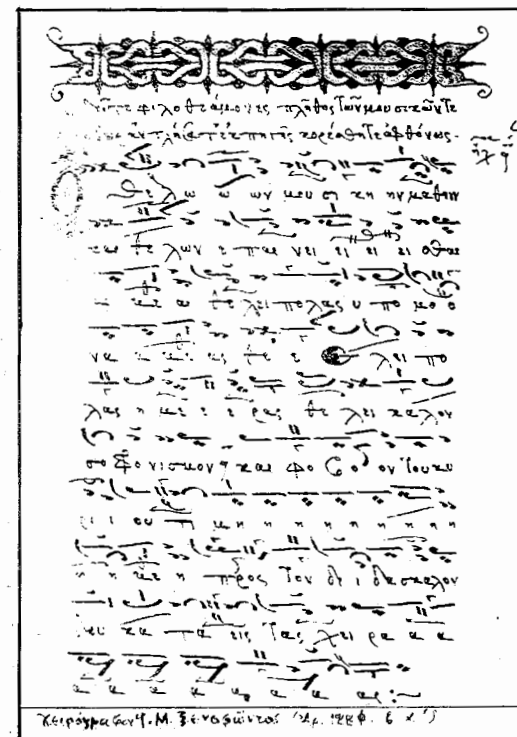


Δείγμα μουσικής γραφής της, μετά τον Ι. Δαμασκηνό, περιόδου. «Δεύτε λαοί... Χριστώ τω Θεώ τω διελόντι θάλασσαν...»

Ο θέλων μουσικήν μαθεῖν και θέλων επαινεῖσθαι θέλει πολλές υπομονάς, θέλει πολλές ημέρας. Θέλει καλόν σφρονισμόν και φόβον του Κυρίου. Τιμήν εις τον διδάσκαλον, δουκάτα εις τα χεῖρας τότε να μάθει ο μαθητής και τέλειος να γένην»¹¹¹

(Ο Γ. Παπαδόπουλος - Πρωτέκδικος της Μ.Χ.Ε. αποδίδει τους στίχους στο Χρυσάφι το Νέο (1655 - 1682))

Προμετωπίδα
Δεύτε φιλοθεάμονες
πλήθος των μουσικών τε
ὕδωρ ἀντήσατε ἐκ πηγῆς
κορέσθητε ἀφθόνως

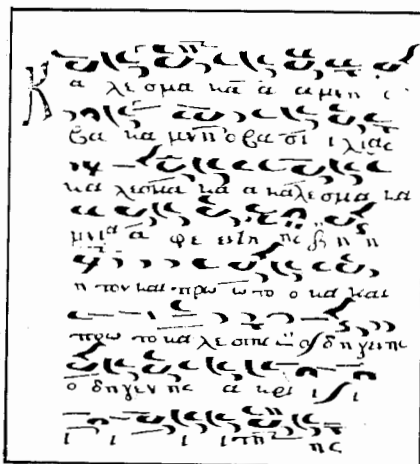


¹¹¹ Κατά καιρούς τονίστηκαν και πολλές ευτράπελες προπαίδειες για γύμναση των αρχαρίων όπως π.χ. «Αββάς Αββάν ἀπήντησε και τον εχαίρετῆσεν Αββά μου πόθεν ἔρχεσαι, ἀπ' την Κων/πολιν, τι καλὰ μας μολοεῖς, ο Πατήρ σου ἀπέθανεν, η Μήτηρ σου ψυχοραεῖ, ο Θεός συγχωρήσει αὐτούς!» ἢ ακόμη το «Μη μου τον ἐμαλῶνεῖς Δεσπότη μ' τον Παπά και γὼ θα σου τον μάθω τον ἦχον τον Βαρύ», και πολλές άλλες.

παλαιού αυτού συστήματος απαιτούσε πολλά χρόνια, που πολλές φορές ξεπερνούσαν τα δεκαπέντε!

Στις αρχές του 16ου αιώνα ο Πατριάρχης Κων/πόλεως Αθανάσιος ο Γ' (Πατελάρος), Λόγιος, Φιλόλογος και Μουσικός, έκαμε μικρή βελτίωση και εξήγηση της παλαιότερης γραφής, χωρίς ωστόσο να επιφέρει ουσιαστικές μεταβολές.

Κατά τον 17ο αιώνα, ο **Ιερέας Μπαλάσιος**, χρησιμοποίησε περισσότερους **έμφωνους χαρακτήρες** και έτσι αντικατέστησε τις άπειρες μουσικές γραμμές που εκτελούνταν με τη μνήμη. Ο Μπαλάσιος (ή Βαλάσιος) Ιερέυς και Νονοφύλακας είναι εκείνος στον οποίο οφείλεται η αρχή της εξελικτικής και ανοδικής πορείας της Βυζ. σημειογραφίας.



Ένα από τα 13 κοσμικά - δημοτικά τραγούδια που ανακάλυψε ο Σ. Λάμπρος το 1880 σε κώδικα του 17ου αι. στη μονή Ιβήρων. Είναι τραγούδι του 16ου αι. σε Βυζαντινή σημειογραφία.

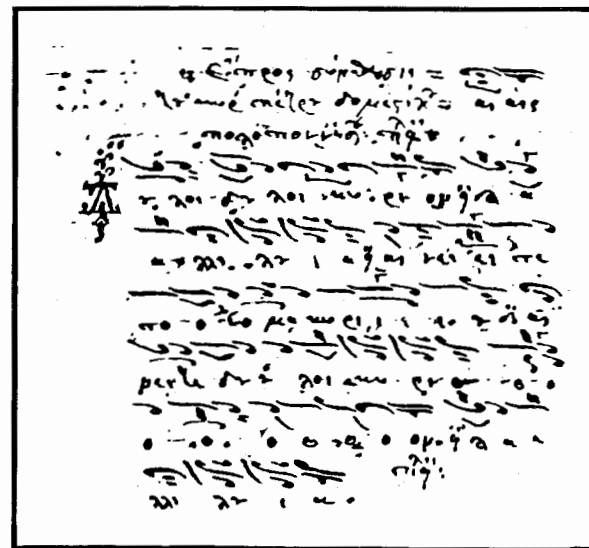
«Κάλεσμα κάμνει ο Βασιλιάς κάλεσμα κάμνει αφέντης, ήταν και πρωτοκαλεστής, ο διγενής ακρίτης».

Τη μέθοδο του Μπαλασίου ακολούθησαν κατά τον 18ο αιώνα και ο **Παναγιώτης Χαλάτζογλου** ο Πρωτοψάλτης και ο επίσης Πρωτοψάλτης **Ιωάννης Τραπεζούντιος**, για να βελτιώσουν ακόμη περισσότερο τη μουσική γραφή.

Στο τέλος του 18ου αιώνα, ο μέγας μουσικοδιδάσκαλος και Λαμπαδάριος της Μ. του Χ. Εκκλησίας **Πέτρος ο Πελοποννήσιος** έκανε συστηματική επεξήγηση της μέχρι τότε στενογραφίας και έδωσε νέο σύστημα γραφής.

Το σύστημα γραφής του Πελοποννησίου απλούστευσαν ακόμη περισσότερο, κατ' αρχήν ο **Πέτρος ο Βυζάντιος** και στη συνέχεια ο **Γεώργιος ο Κρης** (διδάσκαλος του Γρηγορίου Πρωτοψάλτη και Χουρμούζιου Χαρτοφύλακα).

Στο σημείο αυτό σημειώνουμε ότι, το 1797, πριν από το Γεώργιο τον Κρήτα, ο **Αγάπιος Παλλιέρμιος** (ή Παλέρμιος), πρότεινε δικής του επινοήσης μουσικό σύστημα γραφής, που είναι γνωστό με το όνομα «**Παλλιέρμειο**



Χειρόγραφο από κώδικα του 18ου αιώνα. Είναι ο πολυέλεος του Πέτρου Πελοποννησίου «Δούλοι Κύριον» που συνέθεσε όταν ήταν ακόμη δομέστικος και είναι γραμμένος με τη σημειογραφία που εισήγαγε ο ίδιος.

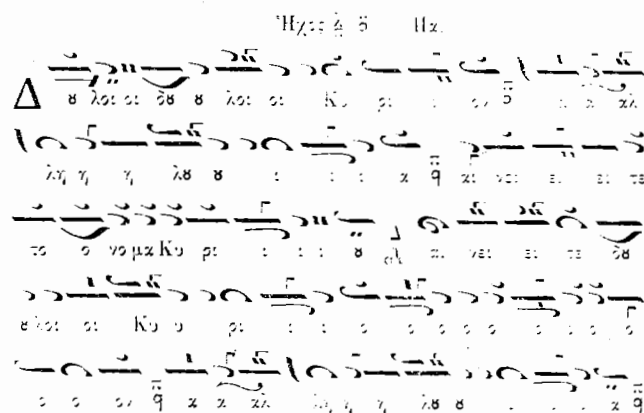
μουσικό σύστημα». Το σύστημα όμως αυτό δεν έγινε αποδεκτό, γιατί η διδασκαλία του «ξένιζε» κατά την προφορά και το ύφος και έτσι απορρίφθηκε. Δεν έγινε αποδεκτό επίσης και το σύστημα που παρουσίασε το 1827 ο **Γεώργιος Λέσβιος** («**Λέσβιο σύστημα**») όπως και το σύστημα του επίσης Λεσβίου Σταυράκη Αναγνώστη, φίλου και συνεκδότη του Γ. Λεσβίου, ο οποίος συνέταξε και πρότεινε και δικό του έργο.

Στις αρχές του 19ου αιώνα, οι τρεις επιφανείς Μουσικοδιδάσκαλοι και μελουργοί, ο **Γρηγόριος** (Λαμπαδάριος τότε και αργότερα Πρωτοψάλτης της Μ. του Χ.Ε.), ο **Χρυσάνθος** εκ Μαδύτου (Αρχιμανδρίτης τότε και αργότερα Επίσκοπος Δυραχίου) και ο **Χουρμούζιος** (που τιμήθηκε με το οφίκιο του Χαρτοφύλακα της Μ.Χ.Ε.) επενόησαν τη νέα μέθοδο αναλυτικής σημειογραφίας που χρησιμοποιούμε σήμερα. Οι τρεις αυτοί Μουσικοδιδάσκαλοι έλαβαν ως βάση τις προσπάθειες και το «**μουσικό υλικό**» των προηγούμενων μουσικοδιδασκάλων, και ιδίως του Γ. Κρητός, για την εξήγηση της παλαιάς συνοπτικής γραφής, διέθεσαν την ψαλτική πείρα και τη γνώση της παλαιάς σημειογραφίας και παρουσίασαν ολοκληρωμένο σύστημα και νέα μέθοδο αναλυτικής γραφής της Βυζ. μουσικής (1814).

Το σύστημα των τριών διδασκάλων έγινε δεκτό το 1818 από τη Μ. του Χ. Εκκλησία και εφαρμόζεται πιστά μέχρι σήμερα.¹¹²

112. Το 1833, ο Καθηγητής της μουσικής και Πρωτοψάλτης Ι.Α. Παναγιωτόπουλος - Κούρος από την Αρκαδία, πρότεινε ίδιο σύστημα γραφής, διαφορετικό από το σύστημα των τριών διδασκάλων, το οποίο όμως και αυτό δεν έγινε αποδεκτό γιατί, όπως και τα άλλα, υστερούσε στο βασικό στοιχείο της σύνδεσης με την παράδοση. Μάλιστα αμέσως μετά τη δημοσίευση του συστήματος αυτού, οι μουσικοδιδάσκαλοι και ψάλτες της Αθήνας και του Πειραιά έστειλαν σφοδρότατο επικριτικό σημείωμα στην Ι. Σύνοδο. Εν τούτοις υπήρξαν και μερικοί που υποστήριξαν το νέο σύστημα όπως ο **Χρ. Γ. Βλάχος** με δημοσίευσμά του στα «**Μουσικά χρονικά**» (τ. Β' τεύχ. 12 - 1930). Σημειώνουμε ότι και στις μέρες μας γίνονται προτάσεις απλουστεύσεων και νέων μορφών μουσικής γραφής της Β.Μ. (Ν. Κακουλίδης, Αθ. Καραμάνης κ.ά.).

Τα σημαντικότερα, σε γενικές γραμμές, χαρακτηριστικά σημεία του νέου συστήματος ήσαν: α) Απλοποίηση της γραφής, β) Ακριβής καθορισμός των σημαδιών του χρόνου και γ) Δημιουργία κλιμάκων και μονοσύλλαβων φθόγγων στη θέση των πολυσύλλαβων. Έτσι η εκμάθηση της νέας μεθόδου έγινε πολύ πιο εύκολη από την παλαιά.



Ο ίδιος Πολυέλεος του Πέτρου Πελοποννησίου (σελ. 177) μεταγραμμένος με τη σημειογραφία της νέας μεθόδου των τριών διδασκάλων.

Στην Κων/πολη ιδρύθηκε τότε μουσική Σχολή για τη διδασκαλία της νέας παρασημαντικής. Ο Γρηγόριος και ο Χουρμούζιος δίδασκαν το πρακτικό μέρος, ο δε Χρυσανθος το Θεωρητικό. Για το σκοπό αυτό ο Χρυσανθος έγραψε το «Μέγα Θεωρητικό της Μουσικής» που αποτελεί την πυξίδα της Βυζαντινής μουσικής. Τυπώθηκε το 1832 στην Τεργέστη και είναι έργο σημαντικότερο που αποτελεί σταθμό στην ιστορία της Βυζαντινής μουσικής. Προηγούμενα, το 1821 στο Παρίσι είχε εκδοθεί και το έργο του «Εισαγωγή εις το Θεωρητικόν και Πρακτικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής».

Με το «Μέγα Θεωρητικό» του ο Χρυσανθος θεμελιώνει θεωρητικά το νέο σύστημα, το συνδέει με το παλαιότερο και ταξινομεί όλα τα στοιχεία τα οποία συνθέτουν το μέγα οικοδόμημα της Βυζ. μουσικής.

Ωστόσο το νέο μουσικό σύστημα συνήντησε πολλές αντιδράσεις και υπέστη πολλές επικρίσεις¹¹³. Υποστηρίχτηκε ότι η εύκολη καταγραφή της μελωδίας, είχε ως αποτέλεσμα τη διαφοροποίησή της, γιατί η καταγραφή σχετιζόταν πολλές φορές με υποκειμενικές απόψεις μεταφοράς και απόδοσης¹¹⁴.

Κατά τον 20ο αιώνα παρατηρείται μεγάλη δραστηριότητα, τόσο στη Θεωρητική όσο και στην Πρακτική μελέτη της Βυζ. Μουσικής. Οι σύγχρο-

113. Σχετικά με το κλίμα που επικράτησε και τις αντιδράσεις που εμφανίστηκαν με την αποδοχή του νέου συστήματος καθώς και για το θεωρητικό έργο του Απόστολου Κώνστα για την εξήγηση της παλαιάς σημειογραφίας, μπορεί ο αναγνώστης να αναζητήσει στο ΚΕΦ. Β3 σελ. 107 §2.

114. Ο Ι.Δ. Τζέτζης επέκρινε σφοδρότατα τη νέα γραμμή, υποστηρίζοντας ότι: «Η τε παρασημαντική και η ακουστική θεωρία ή αρμονική ουδέν έχει κοινόν προς τε την προτέραν παρασημαντικήν και αρμονικήν των Βυζαντινών...» και ότι η νέα γραφή «ουδέν προς την Βυζαντινήν έχει κοινόν και είναι νέα επινόησις - αλόκοτος, τραγέλαφος...» («Η επινόησις της παρασημαντικής των κατά τον Μεσαίωνα λειτουργικών και υμνολογικών χειρογράφων» σελ. 27).

νοι μουσικολόγοι, Έλληνες και Ξένοι, μελετούν σε βάθος και διεξάγουν σπουδαίες έρευνες πάνω στην παλαιά σημειογραφία της Βυζ. μουσικής, μελετούν και αναλύουν τα θεωρητικά έργα των παλαιών μουσικοδιδασκάλων καθώς και τα συνθετικά έργα πολλών μελωργών και εξάγουν πολύτιμα συμπεράσματα για τη διαχρονική εξέλιξη της Β. Μουσικής. Επισημαίνουν τα κενά που υπάρχουν στο σύστημα των τριών διδασκάλων και προτείνουν λύσεις για τη συμπλήρωσή τους.

Σπουδαίες εκδόσεις «Θεωρητικών» βιβλίων Βυζ. μουσικής, που αναφέρονται στην παλαιά και νέα σημειογραφία, βοηθούν στη γνώση και την έρευνα της Βυζ. μουσικής.

Αναφέρουμε τις σημαντικότερες και αξιολογότερες μουσικολογικές εργασίες των νεότερων χρόνων.

Η πρώτη σπουδαία εργασία εμφανίζεται το 1917 με την έκδοση, από τον μουσικοδιδάσκαλο Κων/νο Ψάχο, του έργου του: «Παρασημαντική της Βυζαντινής μουσικής». Έργο μεγάλης αξίας για την μελέτη και την επιστημονική έρευνα της εξέλιξης του γραφικού συστήματος της Βυζ. Μουσικής.

Μεγάλη ώθηση, τόσο στη Θεωρητική όσο και στην πρακτική μελέτη της Β.Μ., έδωσε η έκδοση το 1982 από τον μουσικοδιδάσκαλο Καθηγητή Σίμωνα Καρά του έργου του: «Θεωρητικό της μεθόδου της Ελληνικής μουσικής». Για το έργο αυτό ο Λυκούργος Αγγελόπουλος έγραψε: «... Το έργο αυτό αποτελεί το γεγονός του αιώνα μας ως προς το Θεωρητικό και Πρακτικό μέρος του συστήματος της Ελληνικής μουσικής, με σημασία ανάλογη ή και μεγαλύτερη από τη σημασία που είχε τον περασμένο αιώνα η έκδοση του Μεγάλου Θεωρητικού του Χρυσάνθου...».

Σπουδαία και πολύ αξιόλογη είναι επίσης η έκδοση, από το μουσικοδιδάσκαλο Αβραάμ Ευθυμιάδη, το 1972 του έργου του: «Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής μουσικής». Για το έργο αυτό, ο Άρχων Πρωτοψάλτης της Μ. του Χ. Ε. Κων/νος Πρίγγος (έχοντας υπόψη την Α' έκδοση), έγραψε: «... Το βιβλίο τούτο πραγματευόμενον πρακτικώς και επιστημονικώς άπασαν την θεωρίαν της Β. μουσικής, τυγχάνει το αρτιότερον των υπάρχοντων ομοίων του...».

Αξιόλογο επίσης Θεωρητικό της Β.Μ. εξέδωσε το 1984 και ο Πρωτοψάλτης και διδάσκαλος της μουσικής Αστέριος Δεβερέλης.

Επίσης θεωρητικά βιβλία της Βυζ. μουσικής έχουν εκδόσει κατά καιρούς πολλοί διδάσκαλοι και Καθηγητές της Μουσικής Ωδείων και Σχολών Βυζ. μουσικής, για τις διδακτικές τους ανάγκες (π.χ. Δ. Παναγιωτόπουλος, Κ. Παπαδημητρίου, Ι. Μαργαζιώτης, Θ. Χ'θεοδώρου, Απ. Βαλληνδράς κ.ά. πολλοί)¹¹⁵.

115. Θεωρητικά βιβλία για την εκμάθηση της Β.Μ., με βάση το Θεωρητικό του Χρυσάνθου, έχουν εκδόσει και πολλοί παλαιοί μουσικοδιδάσκαλοι και πρωτοψάλτες, όπως π.χ. ο Θεόδ. Φωκάας, ο Κυριακός Φιλοξένος, ο Εφεισιμάγνης (1859), ο Παναγιώτης Αγαθοκλής (1855), ο Παναγ. Κιλιτζανίδης († 1896), ο Εμμαν. Βαμβουδάκης (1913, 1938), ο Μισαήλ Μισαηλίδης (1822-1906, Νέο Θεωρητικό) κ.ά.

Τέλος σημειώνουμε ότι το πρώτο έντυπο με τη νέα γραφή των τριών διδασκάλων, τυπώθηκε το 1820 στο Βουκουρέστι και σχεδόν ταυτόχρονα στο Παρίσι. Εφευρέτες της μουσικής τυπογραφίας ήταν ο Πέτρος ο Εφέσιος (Βουκουρέστι) και ο Α. Θάμυρης (Παρίσι), μαθητές και οι δύο των τριών διδασκάλων.

Πρέπει να σημειωθεί ακόμη ότι το πρώτο μουσικό βιβλίο που τυπώθηκε στην Κων/πολη είναι το ΕΙΡΜΟΛΟΓΙΟ ΤΩΝ ΚΑΤΑΒΑΣΙΩΝ (μέλος αργό) του Πέτρου Πελοποννησίου μαζί με το σύντομο ΕΙΡΜΟΛΟΓΙΟ (μέλος σύντομο) του Πέτρου Βυζαντίου του Πρωτοψάλτη, το 1825. Το βιβλίο αυτό ανήκει στα πρώτα Ελληνικά βιβλία που εκδόθηκαν στην Πόλη μετά την Βάρβαρη καταστροφή των Ελληνικών τυπογραφείων στις αρχές της Ελληνικής Επανάστασης του 1821.

Περί Χειρονομίας

Η «χειρονομία», η οποία στην παλαιά σημειογραφία αποτελεί βασικό μέσο «ανάγνωσης» και εκτέλεσης των μουσικών κειμένων, είναι κατάλοιπο στοιχείο της Αρχαίας Ελληνικής μουσικής και του Ελληνικού Θεάτρου. Ο χειρονόμος ήταν αυτός, που διηύθυνε το χορό, όπως τον διευθύνει σήμερα ο Χοράρχης. Εμφανίζεται, κατ' αρχήν, στην Αρχαία Αίγυπτο και αργότερα τον βρίσκουμε στην Αρχαία Ελλάδα, όπου ονομάζεται «Ποδοπόφος» και έχει προσθέσει στο πόδι ένα κρόταλο για να κτυπά τη «θέση» στο ρυθμό της μελωδίας.

Τα πρώτα ίχνη της χειρονομίας στην Εκκλησιαστική Μουσική τα βρίσκουμε την εποχή της Α' Οικουμενικής Συνόδου (325). Στη συνέχεια, ο θεσμός αυτός, έφθασε στο μέγιστο βαθμό την εποχή του Αυτοκράτορα Θεοφίλου (830), για να πάψει να χρησιμοποιείται μετά την άλωση του Βυζαντίου από τους Σταυροφόρους. Πάντως εσώζετο μέχρι το έτος 1650¹¹⁶. Επίσης ο

¹¹⁶ Επίσης πολλοί παλαιοί μουσικοδιδάσκαλοι και Πρωτοψάλτες έχουν εκδόσει σπουδαίες και πολύτιμες εργασίες και μελέτες πάνω σε θέματα μουσικής, γενικά, αλλά και της Βυζ. Μουσικής ειδικότερα. Ενδεικτικά αναφέρουμε τους παρακάτω, ερασιζόμενοι τούτους από το «Θεωρητικό Μέγα» του Χρύσανθου εκ Μαδύτου (1832). α. Ιωάννου Δαμασκηνού και Κοσμά του Μελωδού «Γραμματική μουσική», β. Ιωάννου Κλαδά «Περί Μετροφωνίας, περί Μουσικών και Ήχων», γ. Ιωάννου Πλουσιαδηνού ή Κουκουμά «Περί Μετροφωνίας, σημείων Μουσικών και Ήχων», δ. Μανουήλ του Χρυσάφου «Εγχειρίδιον», ε. Κυρίλλου Επισκόπου Τήνου «Περί Μουσικής», στ. Καντεμύρη «Περί Μουσικής», ζ. Γαβριήλ Ιερομονάχου και Φιλοσόφου «Περί της Ψαλτικής Τέχνης», η. Ιωάν. Κουκουζέλη «Το Μέγα Ίσον» κ.ά. (Μέρος Δεύτερον §64, σελ. XLIII). Θα πρέπει επίσης να σημειώσουμε ότι και στους νεότερους χρόνους έχουμε σπουδαίες εκδόσεις από διαπρεπείς Καθηγητές μουσικής και ερευνητές μουσικολόγους που αναφέρονται σε θέματα επισημονικής έρευνας και μελέτης της Βυζ. Μουσικής όπως π.χ. του Γρηγορίου Στάθη «Η Εξήγηση της Παλαιάς Βυζ. σημειογραφίας» (1978), «Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της Βυζ. Μελοποιίας» (1979) κ.ά. πολλά, του Απόστολου Βαληνδρά «Στοιχειώδης Θεωρία Εκκλησ. Βυζ. Μουσικής» (1969) κ.ά., παλαιότερα του Μιχ. Χατζηθανασίου «Αι βάσεις της Βυζ. Μουσικής» (1948) και άλλων πολλών.

¹¹⁶ Ο θεσμός του χειρονόμου αναφέρεται και από τον ιστορικό Γ. Κεδρηνό (11ος - 12ος αι.) και τον Ιωάν. Καμενιάτη (10ος αι.). Οι Αυτοκράτορες του Βυζαντίου έδιναν γενναίες αμοιβές στους διακεκριμένους και διαπρεπείς χειρονόμους ψάλτες. Ο Αυτοκρ. Θεόφιλος έμελιζε στιχηρά και τα έδινε στους ψάλτες να τα ψάλουν. Ο ίδιος δε αρέσκετο στο να χειρονομεί και να συμπάλλει με τους ψάλτες στις πανηγύρεις.

Κων/νος ο Πορφυρογέννητος (913-959) αναφέρει σε συγγραμμά του ότι, στην εποχή του, οι ψάλται έψαλλον: «τη πολυτέχνω της χειρονομίας κινήσει...»

Η χειρονομία, στην ψαλτική, συνίστατο σε διάφορες κινήσεις των χεριών και κυρίως του δεξιού. Πρωταρχικό ρόλο, στην όλη διαδικασία, έπαιζε ο τονισμός των λέξεων, που ήταν ο σπουδαιότερος οδηγός στη διακίνηση του μέλους, οι δε χαρακτήρες που υπαγόρευαν τις κινήσεις των χεριών ήταν τα λεγόμενα «άφωνα σημάδια».

Τα «σημάδια» της παλαιάς σημειογραφίας διακρίνονταν σε δύο κατηγορίες. Υπήρχαν τα «έμφωνα ή φωνητικά» σημάδια και τα «άφωνα». Με κατάλληλη εμπλοκή και σύνθεση των δύο κατηγοριών, επιτυγχάνετο η γραφική παράσταση των μελών. «Διά γουν των ρηθέντων «φωνητικών» και «αφώνων» σημαδιών, ποιεί η ψαλτική τας θέσεις, ωσάν αι λέξεις εν τη Γραμματική, ταύτας δε διακρίνει και θεωρεί η χειρονομία...», αναφέρει μια οδηγία περί χειρονομίας. Ένας νόμος, επίσης, της ψαλτικής της εποχής της χειρονομίας λέγει: «Ηνίκα γαρ εξέρχεται η φωνή του μέλλοντος ψάλλειν τι, παραυτίκα και η χειρονομία, ως ίνα παραδεικνύει η χειρονομία το μέλος».

Η χειρονομία επομένως ήταν άμεσα συνδεδεμένη με την ψαλμωδία και ήταν απαραίτητη για την απόδοση και την ψαλμώδηση του μέλους. «Η χειρονομία» γράφει ο Κων/νος ο Πρωτοψάλτης, «ήτον κίνησις σχηματοποιούσα το μέλος»¹¹⁷.

Επίσης ο Χρύσανθος εκ Μαδύτου, στο Μέγα Θεωρητικό του γράφει χαρακτηριστικά τα εξής: «Η χειρονομία ήτον αναγκαία, λέγουσιν, εις τον ψάλλον, διότι δι αυτής εδύνατο να διακρίνει τας συνθέσεις των χαρακτήρων της ποσότητος και της ποιότητος, δι ων εγράφετο πάσα μελωδία· και όποιος εγίνωσκε καλώς την χειρονομίαν, έψαλλε μετά αρμονίας και ρυθμού, και τάξεως...» (§209, σελ. 91).

Πολλοί Πρωτοψάλτες και Μουσικοδιδάσκαλοι είχαν μεγάλη εκτίμηση στη χειρονομία ακόμη και στις μετέπειτα εποχές που ήδη είχε πάψει να χρησιμοποιείται. Ο Πέτρος ο Βυζάντιος ο Πρωτοψάλτης έλεγε π.χ. γι' αυτή: «αν ήξευρα ότι ευρίσκεται τις ειδήμων της χειρονομίας και εις την Αμερικήν, με όλην μου την πενίαν επήγενα, και μαθήτενα εις αυτόν δι αυτήν...».

Τα «φωνητικά» σημάδια που ήταν δέκα (10), στα χειρόγραφα τα έγραφαν, κατά κανόνα, με μαύρη μελάνη, ενώ τα «άφωνα» που ήταν σαράντα (40), τα έγραφαν, κατά προτίμηση, με κόκκινη μελάνη. Αυτά τα δεύτερα, που όπως είπαμε υπαγόρευαν τις κινήσεις της χειρονομίας, είχαν τη γενική ονομασία «Μεγάλοι υποστάσεις χειρονομίας», και εψάλλοντο μνημονικά.

Οι μεγάλες υποστάσεις χειρονομίας απαντούν στα χειρόγραφα από τον 11ο αιώνα και μετά και χωρίζονται σε τρεις κατηγορίες (ομάδες). Έτσι

¹¹⁷ Στην Τούρκικη μουσική κανονίζει και τους ρυθμούς (Οουσούλια).

έχουμε α) Σημάδια έκφρασης, β) Σημάδια χρόνου και γ) Σημάδια για τη χειρονομία και τον πλατυασμό των μελών¹¹⁸.

Σήμερα δεν χρησιμοποιούμε τη Χειρονομία¹¹⁹, αλλά, όπως λέει ο Χρυσανθος, μας χρησιμεύει μόνο «... εις το να μάθωμεν την ετυμολογίαν τινών χαρακτηριστων, οτινες έλαβον την ονομασίαν από της χειρονομίας»¹²⁰.

Η εξήγηση της σημασίας και της δύναμης των χειρονομικών σημείων της παλαιάς παρασημαντικής είναι πολύ δύσκολη και με το θέμα αυτό ασχολούνται σήμερα μουσικολόγοι και ερυνητές Βυζαντινολόγοι.

Ολοκληρώνοντας, δίνουμε συνοπτικά και επιγραμματικά τα κυριότερα στοιχεία της Βυζ. σημειογραφίας, της νέας γραφής της Βυζ. Μουσικής, όπως εξακολουθούμε να την ονομάζουμε ακόμη.

Τα ονόματα των φθόγγων αντιστοιχούν στα επτά πρώτα γράμματα της Αλφαβήτου μετασχηματισμένα σε εύχες συλλαβές με την προσθήκη συμφώνων στα φωνήεντα και φωνηέντων στα σύμφωνα.

Έτσι τα Α, Β, Γ, Δ, Ε, Ζ, Η, έγιναν πΑ, Βου, Γα, Δι, κΕ, Ζω, νΗ¹²¹.

Έχει δέκα (10) χαρακτηρισ ποσότητας (φθογγόσημα). Σημεία δηλαδή που εκτελούνται φωνητικά και είναι, πέντε (5) ανάβασης, τέσσερα (4) κατάβασης και ένα (1) ταυτοφωνίας.

Έχει έξι (6) χαρακτηρισ ποιότητας που χρησιμεύουν για τον τονισμό και «χρωματισμό» των φθόγγων.

Έχει ακόμη χαρακτηρισ (σημεία) που αυξάνουν ή ελαττώνουν τη χρονική διάρκεια των φθόγγων, καθώς και άλλα σημεία, όπως μαρτυρίες, φθορές, χρώες κ.λπ.

Όλα αυτά τα σημεία γραφής συνδυαζόμενα και εκτελούμενα με την ανθρώπινη φωνή, δίδουν το ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΟ ΜΕΛΟΣ.

Σημ. Τα ονόματα των φθόγγων της Βυζ. Μουσικής, τοποθετημένα σε ακροστοιχίδα, ενέπνευσαν τον ακόλουθο ύμνο:

ΠΑλαι ήμαρτεν Αδάμ, εμακρύνθη του Θεού·

ΒΟΥληθείς δ' ο Πλαστουργός, δούλου δέχεται μορφήν,

ΓΑλα πίνει εκ Μητρός· εις μετάνοιαν καλεί,

118. Για την αλλαγή των μελών πρωταρχική σημασία είχαν οι μαρτυρίες των ήχων και οι φθορές.

119. Παρά το γεγονός ότι, όπως λέει ο Χρυσανθος «... Χειρονομία εστὶ νόμος παραδεδομένος των αγίων Πατέρων», εν τούτοις πολλοί Ιεράρχες αντιτάχτηκαν ευθύς εξαρχής στην παρουσία του χειρονομίου στην Εκκλησία, όπως π.χ. ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος, ο οποίος πολέμησε σφοδρότατα τη χειρονομία. Επειδή όμως υποστηρίχτηκε από τους Αυτοκράτορες, χρησιμοποιήθηκε συστηματικά μέχρι τα μέσα του 17ου αιώνα. Πολλά στοιχεία όμως διατηρήθηκαν μέχρι και το 1814 όταν οι τρεις διδάσκαλοι καθιέρωσαν τη νέα μέθοδο γραφής.

120. «Το μεν ἴσον ονομάσθη οὗτω διότι κρατεῖ την φωνήν ἀλύγιστον. Εχειρονομεῖτο διὰ τριῶν δακτύλων εἰς τύπον τῆς Ἁγίας Τριάδος, ὡς τυποῦται ὁ Σταυρός... Ἡ δὲ πεταστή ἔλαβε την ονομασίαν ἀπὸ τῆς χειρονομίας· διότι ὅταν εχειρονομεῖτο, ἡ χειρὸς περὶ ὅσον ἀνέτο καὶ ἐπέτατο. Εχειρονομεῖτο δὲ μετὰ των πέντε δακτύλων ἀθροισμένων καὶ εδείκνυε την χειρὰ ὡς πετώσαν, εἰς τύπον τῆς χειρὸς τοῦ Κυρίου, εἰπόντες εἰς τον Παράλτον· «Ἄρον τον κράββατόν σου καὶ περιπάτει...» (Χρυσανθου «Θεωρητικόν Μ.» - 1832 §210, σελ. 92).

121. Αν θέλαμε να κάνουμε μια αντιστοιχία μεταξύ Δυτικής (Ευρωπαϊκής) μουσικής και Βυζαντινής, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο πΑ αντιστοιχεί με τη νότα ΡΕ κ.λπ., με τη διαφορά ότι οι φθόγγοι της Β.Μ. δεν αντιστοιχούν σε ορισμένη συχνότητα, όπως συμβαίνει με τους φθόγγους της Ευρωπαϊκής Μουσικής (LA = 440 HERTZ).

ΔΙδαχών σκορπίζει φως, θαύματα πολλά ποιεί·
ΚΕφαλὴν δ' ἐχθροῦ πατεί, νεκρωθεὶς καὶ ἀναστάς,
ΖΩοδότης ὡς Θεός· καὶ εἰς μέλουσιν ζωὴν
ΝΗπενθή πιστοὺς καλεῖ, ὅπου πρῶτος εἰσελθὼν,
ΠΑσαν ἔλαβεν ἀρχὴν παρὰ τοῦ Θεοῦ Πατρός.

1 Αρχαία στενογραφία.		
2 Πρώτη εξέγχοι.		
3 Εξέγχοις Ἀθανασίου Πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως.		
4 Εξέγχοις Πέτρου Πλάκωνοιού, γραφῆς ἱδίου, χείρας Περ. Βυζαντινίου.		
5 Εξέγχοις εἰς την νέαν γραφήν, ἰδιόγειρος Ἰωάν. Πρωτοψάλτου.		
<p style="text-align: right;">Γ. Α. ΠΑΠΑΓΑΡΟΥΦΑΝΗΣ</p>		

Πίνακας από την «Παρασημαντική» του Κων. Ψάχου (ΠΙΝΑΞ ΛΑ', Εκδ. «ΔΙΟΝΥΣΟΣ» - 1978, σελ. 245) ο οποίος δείχνει την εξέλιξη της σημειογραφίας της Β.Μ. από της Αρχαίας στενογραφικής μορφής μέχρι της αναλυτικής μορφής της νέας γραφής των τριών διδασκάλων. Είναι τμήμα από το νεκρώσιμο «Τρισάγιον» με τις δοχικές μορφές που έλαβε



Ζ. ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΓΝΩΡΙΣΜΑΤΑ ΤΗΣ Β.Μ.



Βυζαντινή Εκκλησιαστική Μουσική, ως γνήσια απόγονος της Αρχαιοελληνικής μουσικής, άντλησε απ' αυτή όχι μόνο τη Βασική θεωρητική δομή, αλλά και τη συστηματική και επιστημονική έκφραση. Αναπλάστηκε και αναμορφώθηκε, πήρε θρησκευτικό χαρακτήρα και έτσι έγινε **μουσική προσευχής**. Αυτό είναι και το κυριότερο χαρακτηριστικό γνώρισμα της Βυζ. Μουσικής το οποίο και προδιαγράφει τη Θεία αποστολή της. «*Να οδηγεί και να κατευθύνει προς τον Θεό*». Είναι «*μέσο λογικής λατρείας*» και έχει ως σκοπό να δημιουργεί και να γεννά, κατά την προσευχή συναισθήματα ευλάβειας και κατάνυξης. Συνεπώς δεν είναι **αυτοσκοπός**¹²².

«... Η Μουσική των Δωριέων», γράφει ο Αβραάμ Ευθυμιάδης, «*κρίνεται περισσότερο από ηθική και ποιοτική παρά από αισθητική άποψη*. Η αντίληψη αυτή, που γενικά διέπει την Αρχαία Ελληνική μουσική, διατηρείται μετέπειτα και συνεχίζεται στη Βυζαντινή μουσική. Η μουσική δηλαδή δεν είναι ο **κύριος σκοπός**. Δεν έχει προορισμό μόνο την ευχαρίστηση των αισθήσεων. Έχει αξία και σημασία εφ' όσον αποδεικνύεται δύναμις που προάγει την παιδείωση του πνεύματος και του σώματος και συνεργεί στην άμεσο επίδραση του λόγου πάνω στο πνεύμα». («*Μαθήματα Βυζ. Εκκλησ. Μουσικής*» - 1972).

Σκοπός της Εκκλησιαστικής μουσικής δεν είναι επομένως η ίδια η μουσική, αλλά ο λόγος.

122. Το ότι η Β.Μ. είναι «*μέσο*» και όχι «*αυτοσκοπός*» σημαίνει ότι η λειτουργικότητα της μουσικής στο χώρο της Εκκλησίας δεν αποσκοπεί στο να δώσει την ευκαιρία στον προσευχόμενο πιστό να μορφώσει άποψη για την ποιότητα της εκτέλεσης (καλή ή κακή) και επομένως να κάνει κριτική της μουσικής ερμηνείας. Όταν διασκεδάσουμε σε ένα κοσμικό κέντρο τραγουδώντας ή παίζοντας μουσικά όργανα, δεν αποβλέπουμε στην αξιολόγηση της μουσικής εκτέλεσης και ερμηνείας, αλλά στο να τραγουδήσουμε και να διασκεδάσουμε. Εδώ η μουσική είναι «*μέσο*» και όχι «*σκοπός*». Αντίθετα, όταν παρακολουθούμε μια συναυλία, διαμορφώνουμε άποψη και κάνουμε κριτική της εκτέλεσης και ερμηνείας, ακριβώς γιατί στην περίπτωση αυτή η μουσική είναι «*αυτοσκοπός*».



Η προσευχή του Ιησού στη Γεθσημανή, αρχικό γράμμα Ε, όπου παριστάνεται ο Ιησούς διδάσκοντας τους μαθητές του. Από Ευαγγελιστήριο της μονής Διονυσίου, 11ος αι.

Η Βυζ. Μουσική, το ποιητικό και μουσικό αυτό μεγαλουργήμα των αιώνων, συνδυάζει σε ενιαίο σύνολο το λόγο, την αρμονία και το ρυθμό, κατά τα πρότυπα των Αρχαίων Ελλήνων, και αποτελεί ένα «*Εμμελές κήρυγμα*». Η ψυχή και η νόηση του προσευχόμενου δέχεται, ως αρμονικός δέκτης με θαυμαστό συντονισμό, τη Βυζαντινή μελωδία και αφομοιώνει, διά μέσου αυτής, ολόκληρη τη δογματική διδασκαλία της Ορθόδοξης Χριστιανικής Πίστεως. Η θαυμαστή αυτή δύναμη της Β. Μουσικής την ξεχωρίζει και την τοποθετεί στην περίοπτη θέση που κατέχει στη λειτουργικότητα του λατρευτικού χώρου της Ορθόδοξης Εκκλησίας.

2. Ο λατρευτικός χαρακτήρας και το ήθος της Βυζ. Μουσικής, που προσδιορίζουν με ακρίβεια τη μοναδικότητά της ως μέσο της Ορθόδοξης λογικής λατρείας, προσδιορίζουν και καθορίζουν και τον τρόπο ερμηνείας και εκτέλεσης των μουσικών Βυζαντινών μαθημάτων. Κύριος σκοπός της μουσικής στην προσευχή είναι η μετάδοση των θείων μηνυμάτων του ποιητικού λόγου στις ψυχές των Χριστιανών. Αυτό ακριβώς οδηγεί υποχρεωτικά στην αποδοχή και τον καθορισμό ενός σπουδαίου χαρακτηριστικού γνωρίσματος. Η Βυζ. Μουσική είναι **φωνητική** μουσική και μάλιστα **μονοφωνική**. Πρέπει, δηλαδή, να εκτελείται με μοναδικό όργανο την ανθρώπινη φωνή. Το γνώρισμα αυτό την ξεχωρίζει από τα άλλα είδη μουσικής. Ο Κων/νος Οικονόμος εξ Οικονόμων λέγει σχετικά: «*Νυν μεν ενός, νυν δε και πολλών άμα συναδόντων ομοφθόγγως ως εξ ενός στόματος της αυτών εξηχούσης φωνής*».

Η μονοφωνική ερμηνεία προσδίδει στον ιερό λόγο τη μεγαλοπρέπεια, την σοβαρότητα και την απαραίτητη πειστικότητα, για να μετοχετευθεί στις ψυχές των προσευχομένων πιστών. Η μονοφωνία στην ψαλμωδία αποτελεί κυρίαρχο στοιχείο της λατρευτικής πράξης. Συνεπώς η Βυζ. μουσική είναι καθαρά φωνητική - μονοφωνική μουσική και δεν επιδέχεται ούτε ευνοεί την εισαγωγή άλλων μουσικών μέσων στη θεία λατρεία για την εκτέλεσή της, όπως π.χ. μουσικών οργάνων. Η Ορθόδοξη Εκκλησία ευθύς εξ αρχής, από τους πρώτους Χριστιανικούς χρόνους απαγόρευσε τη χρήση οποιουδήποτε συνοδευτικού μέσου στη φωνητική μουσική της Θείας λατρείας.

3. Η Βυζ. Μουσική ακολουθώντας τον χαρακτήρα της Ορθόδοξης λατρείας, που είναι ομαδική, βρίσκει την πλήρη έκφρασή της και την πληρότητά της στο **χορικό** τρόπο ερμηνείας. Είναι δηλαδή **χορική** μουσική.

Με την από χορού εκτέλεσή τους οι Βυζαντινές μελωδίες αποκαλύπτουν το λατρευτικό τους χαρακτήρα και τη θεία δύναμή τους, να μεταδίδουν στον προσευχόμενο τα Θεία δογματικά μηνύματα της Χριστιανικής πίστεως.

Το γεγονός πάντως είναι ότι, σήμερα στις Ορθόδοξες Εκκλησίες η Β. Μουσική εκτελείται από δύο μόνο ψάλτες (εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις). Τούτο επιβάλλουν οι ανάγκες και οι δυσκολίες συγκρότησης Βυζαντινών

χορών. Αυτό όμως δε σημαίνει ότι η μονωδιακή ερμηνεία των Βυζαντινών ύμνων αλλοιώνει και παραχαράσσει τον χαρακτήρα και τον αντικειμενικό σκοπό της λατρείας. Αντίθετα πολλοί υποστηρίζουν ότι ο συνδυασμός Χορωδιακής και μονωδιακής ερμηνείας των ύμνων κατά τη διάρκεια της Ιερής Ακολουθίας, υποβοηθεί τον προσευχόμενο να βρίσκεται σε διαρκή εγρήγορση και να παρακολουθεί με προσοχή και ενδιαφέρον τα ψαλμωδήματα και τελικά να ωφελείται¹²³.

Η συγκρότηση Βυζαντινού Χορού, έστω και ολιγομελούς, θα πρέπει να αποτελεί βασικό μέλημα κάθε ψάλτη. Έτσι θα ακολουθείται πιστά και η παράδοση, διότι όπως λέγει και ο Σεβασμιώτατος Μητροπολίτης Σερβίων και Κοζάνης κ. Διονύσιος: «*... εν τω Κέντρω της Ορθοδοξίας και δη και εν τη Μεγάλη Εκκλησία ουδέποτε, όσω και αν δυσχείμεροι ήλθον καιροί, επί των στασιδίων των χορών έμειναν δύο μόνον ψάλται, αλλά πάντοτε διετηρείτο και υπήρχε πτωχή τις χορική συγκρότησις και σύνθεσις, λείψανον παλαιάς καλής εποχής, υπενθυμίζον ευκλείεις ημέρας...*» (Μουσικολογικά - Μελέται και Άρθρα). Η «*παλαιά αυτή καλή εποχή*» και οι «*ευκλείεις ημέρες*» αντανakλούν στη Βυζαντινή μεγαλοπρέπεια των Ιερών ακολουθιών στον περίλαμπρο Ναό της Αγίας Σοφίας της Κων/πολης όπου - όπως αναφέρεται στις Αυτοκρατορικές διατάξεις του Ιουστινιανού, στις γνωστές «*ΑΙ ΝΕΑΡΑΙ*» - το έτος 335 έψαλλαν 25 ψάλτες, 100 διάκονοι, 100 υποδιάκονοι, 115 αναγνώστες και 40 νεάνιδες. Ένα φωνητικό σύνολο δηλαδή από 380 άτομα! «*Απ' τη πολλή την ψαλμουδιά εσειόνταν οι κολώνες*» θα αναφωνήσει ο λαϊκός Ποιητής. Αργότερα ο χορός των νεανίδων αντικαταστάθηκε από παιδικούς χορούς.

Η μεγάλη αξία του Βυζαντινού χορού τονίζεται και από τον Παν. Σ. Αντωνέλλη. «*Χορωδία εκ Ψαλτών ομοιόφωνος ή κατ' ογδοάδα εν συνδυασμώ με παιδικήν χορωδίαν, μεταρσιώνει νοερώς προς την αρμονίαν του Σύμπαντος και μας αποσπά ευεργετικώς από τας βιοτικά μερίμνας και τας εγκοσμίους βλέψεις της καθημερινής ζωής*» («*Η Βυζαντινή Εκκλ. Μουσική*» - 1956).

Εύστοχα επίσης έχει παρατηρηθεί ότι ένας μέτριος βυζαντινός χορός ισοδυναμεί με έναν άριστο ψάλτη!

4. Ένα σπουδαιότατο γνώρισμα, που χαρακτηρίζει ειδικά τη Βυζ. Μουσική, είναι η **ενυπάρχουσα στις βυζαντινές μελωδίες τέλεια συνύφανση και άρρηκτη σύνδεση μεταξύ του λόγου και του μέλους**. Η μελωδία και το ποιητικό κείμενο βρίσκονται σε μια αδιάσπαστη σχέση με ισορροπία σοφά υπολογισμένη. Οι μεγάλοι μελωργοί και διδάσκαλοι της ψαλτικής τέχνης, οι δημιουργοί του απαράμιλλου αυτού μονοφωνικού μουσικού οικοδομήματος στήριζαν την όλη τους δημιουργία πάνω σ' αυτή τη θαυμαστή σχέση. Αυτή ακριβώς η συνύφανση είναι που προσδίδει στις Βυζαντινές μελωδίες την χα-

123. «*... Οι Βυζαντινές μελωδίες ψάλλονται από χορού και τα μονωδιακά μέρη είναι σπάνια... Μέσα στην απο χορού ψαλμωδία έχει φυσικά θέση διακεκριμένη και η μονωδία, γιατί αυτή η εναλλαγή χορωδιακής και μονωδιακής ερμηνείας κρατάει αδιάπτωτο το ενδιαφέρον των πιστών και βοηθάει να αφοσιώνονται με κατανύξη στην προσευχή, που είναι ο τελικός σκοπός των Ιερών Ακολουθιών και των λειτουργικών τεχνών που τις υπηρετούν...*» (Γιώργος Αγγελινάρας - 1. Νέα αριθ. 197 - Ιανουάριος 1981).

ρακτηριστική ακουστική ιδιομορφία που έχει ως αποτέλεσμα να υποβοηθεί τον προσευχόμενο σ' αυτό που στοχεύει με την προσευχή του. Την μετάπτωσή του σε κατάσταση ενεργής κατάνυξης και θρησκευτικής ανάτασης. «Τα μέλη της Εκκλησιαστικής ψαλμωδίας δεν εποιήθησαν κατά τους έξω της ημετέρας σοφίας μελοποιούς» λέει ο Άγιος Γρηγόριος ο Νύσσης. «Εἰς τὴν Ὁρθόδοξον ψαλμωδίαν τὸ μέλος συνυφαίνεται τοῖς θείοις λόγοις κατὰ τρόπον ακατάσκευον καὶ ανεπιτήδευτον, ἵνα διὰ τῆς μελωδίας ἐρμηνεύει ὁ ψάλτης τὴν τῶν λεγομένων διάνοιαν».

5. Τέλος, ένα ιδιαίτερο και μοναδικό χαρακτηριστικό γνώρισμα, που μόνο στη Βυζαντινή μουσική παρατηρείται, είναι η εμφάνιση κατά την ψαλμωδία **μικροδιαστημάτων**. Όταν ψάλλεται η κλίμακα ενός ήχου, τα διαστήματα της κλίμακας δεν παραμένουν σταθερά, αλλά υπόκεινται σε νόμους και κανόνες, που μόνο η Βυζαντινή μουσική έχει (νόμοι έλξεως κ.λπ.) ανάλογα με τις εκφραστικές ανάγκες της ερμηνείας του μέλους. Αυτή ακριβώς η μεταβλητότητα των διαστημάτων προσδιορίζει και το «ήθος» δηλαδή τον «**χαρακτήρα**» της μελωδίας.

Αυτά είναι τα κυριότερα χαρακτηριστικά γνωρίσματα¹²⁴ της αναντικατάστατης ψαλτικής μας τέχνης, ενιαίας και αδιαίρετης, Βυζαντινής και μεταβυζαντινής, η οποία κατά τον Γρηγόριο Στάθη: «Γίνεται ολοφάνερο... είναι μέσο και όχι σκοπός στην Εκκλησία, που από τη χρήση όμως του μέσου αυτού, την καλή ή κακή, ωφελούνται ή ζημιώνονται οι ιεροί σκοποί της Εκκλησίας». («Μορφολογία και έκφραση της Βυζαντινής Μουσικής»).



124. Στα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της Β.Μ. ανήκει ασφαλώς και το **ισοκράτημα**. Γι αυτό όμως αναφερόμαστε αναλυτικά στο ΚΕΦ. Ι'.



Η. Η ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΟΡΘΟΔΟΞΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑ



έρευνα και η συγκριτική μελέτη της μουσικής των Ευρωπαϊκών λαών των πρώτων μ.Χ. αιώνων, σχετικά με την αρχική της μορφή και την κατοπινή εξέλιξή της, άρχισε μόλις το 19ο αιώνα από ειδικούς συγγραφείς και μελετητές. Η τέχνη της μουσικής στην Ευρώπη ξεκινάει, όπως και σε όλους άλλωστε τους λαούς, από την απλή ανάγκη της επικοινωνίας ανάμεσα στους ανθρώπους και φθάνει ως τις τελετουργίες και την ψυχαγωγία. Σιγά - σιγά διαφοροποιήθηκε από περιοχή σε περιοχή ανάλογα με τις τοπικές συνθήκες, τα ήθη και τα έθιμα των κατοίκων. Απ' όλες τις μορφές της μουσικής των Ευρωπαϊκών λαών, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει για τη μετέπειτα λεγόμενη «**Ευρωπαϊκή**» μουσική, η μουσική της Μεσογείου. Η πολυφωνία είναι κύριο χαρακτηριστικό γνώρισμα της Μεσογειακής μουσικής, άλλοτε με τη μορφή ισοκρατήματος (της 1ης ή της 5ης νότας μιας κλίμακος) και άλλοτε με περισσότερες από δύο συνηχητικές γραμμές.

Με τη διάδοση του Χριστιανισμού στους λαούς της Ευρώπης μεταφέρθηκε στις θρησκευτικές τελετουργίες και το διαμορφωμένο στην Ανατολή παλαιοχριστιανικό μέλος. Το μέλος αυτό (ψαλμοί και αντίφωνα) πολύ σύντομα πλουτίστηκε με νέα μουσικά στοιχεία και από κει και πέρα αρχίζει και στη Δύση μια προοδευτική εξέλιξη της Εκκλησιαστικής μουσικής. Αργότερα με την επικράτηση του Χριστιανισμού, η Εκκλησιαστική μουσική παίρνει συγκεκριμένη μορφή, αφού η παράδοση και ο τύπος της υμνωδίας που είχε καθιερωθεί στην Ανατολή ξαπλώθηκε χωρίς εμπόδια σε όλη τη Δύση.

Από τον 4ο αι. μπαίνουν τα πρώτα θεμέλια από τον **Αμβρόσιο** Επίσκοπο Μεδιολάνων σύμφωνα με τα Ανατολικά λειτουργικά πρότυπα (Αμβροσιανό μέλος)¹²⁵. Δημιούργησε ιδιαίτερο τύπο Λειτουργίας η οποία στα τέλη του αιώνα αυτού απλώθηκε ως πέρα από τα Πυρηναία.

125. Ιδέ Κεφ. Β2 στη βιογράφηση του Αμβροσίου (σελ. 44).

Μεγάλη συμβολή στον ηχητικό πλουτισμό των ακολουθιών της Δύσης με μελωδίες των Εκκλησιών της Ανατολής είχε και ο Ιλάριος Επίσκοπος Πουατιέ (300-366), ο οποίος είχε ζήσει πολλά χρόνια στην Ανατολή και μετέφερε αυτούσιους πολλούς Εκκλησιαστικούς ύμνους. Μετά τη διαίρεση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας (395) σε Ανατολικό και Δυτικό Κράτος, αρχίζει κάποια διαφοροποίηση στη μουσική, η οποία ακολούθησε, όπως ήταν φυσικό, τη διαφοροποίηση που παρατηρήθηκε σε όλες τις τέχνες. Η λατρευτική μουσική της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας αλλάζει και παίρνει μορφές ανάλογα με τις τοπικές επιδράσεις (κυρίως λαϊκών τραγουδιών των αυτόχthonων λαών) και τις προτιμήσεις κατά περιοχές των πιστών. Τα Εκκλησιαστικά μέλη άρχισαν να απομακρύνονται από την αυστηρότητα και την ιεροπρέπεια των Ανατολικών προτύπων. Τις έντονες αυτές διαφοροποιήσεις του «αυθεντικού» Εκκλησιαστικού μέλους και τις «αλλοιώσεις» του λατρευτικού τυπικού τις είδε, όπως ήταν αναμενόμενο, ως διασπαστικό κίνδυνο της Εκκλησίας ο Πάπας Γρηγόριος ο Διάλογος (6ος αι.) και προέβη σε ξεκαθάρισμα όλων των Εκκλησιαστικών ψαλμάτων. Καθόρισε ο ίδιος το ύφος της Εκκλησιαστικής μουσικής, τους ύμνους και τη σειρά που θα έπρεπε να ψέλνονται κατά τη Θ. Λειτουργία (Αντιφωνάριο) και γενικά οργάνωσε και τακτοποίησε τα μουσικά πράγματα της Εκκλησίας (Γρηγοριανό μέλος)¹²⁶. Βασισμένος στα Θεωρητικά κείμενα του Βοήθιου (Ρωμαίος νεοπλατωνικός φιλόσοφος, μαθηματικός και Θεωρητικός της μουσικής, 480-524 μ.Χ.), τελειοποίησε τη μουσική γραφή και έθεσε τις βάσεις της εκφωνητικής παρασημαντικής. Με μια σειρά από συνόδους απαγόρευσε με βαρείς αφορισμούς τη χρήση από τις Εκκλησίες οποιασδήποτε άλλης μουσικής και προπαντός των μουσικών οργάνων.

Μέχρι το τέλος της Αης χιλιετίας στη Δύση κυριαρχούσε το Γρηγοριανό μέλος. Μονόφωνο πάντοτε και πλούσιο σε δύναμη μελωδίας και ρυθμό, αυστηρό όμως και υποκείμενο σε περιοριστικούς νόμους, άρχισε σιγά σιγά να παραγκωνίζεται. Τότε είναι που κάνει την εμφάνισή της η «Πολυφωνία», μια νέα μουσική τεχνοτροπία, ένα νέο μουσικό ύφος. Ξεκίνησε από τη Γρηγοριανή μουσική, πήρε δικό της δρόμο και εξελίχθηκε ανεξάρτητα απ' αυτή. Με περισσότερα ελκυστικά στοιχεία, επέτρεπε να ακούγονται συγχρόνως περισσότερες από μία μελωδίες, πρόβαλλε την απελευθέρωση στο ρυθμό και προσέγγιζε περισσότερο προς το λαϊκό τραγούδι που οπωσδήποτε έδινε τη δυνατότητα και είχε μεγαλύτερη ελευθερία στην κίνηση και εξασφάλιζε πλουτισμό φωνών με ρυθμικά και μελωδικά στολίσια.

Η Εκκλησία προσπάθησε και επέμενε για την επαναφορά του Γρηγοριανού μέλους στην αρχική του μορφή. Παρ' όλα αυτά η Πολυφωνική μουσική, Εκκλησιαστική και μη, έλαβε ραγδαία εξέλιξη και ανάπτυξη που έμελλε (από τον 12ο αι. και μετά) να θεμελιώσει το θαυμάσιο οικοδόμημα

¹²⁶. Σχετικά στη Βιογράφηση του Γρηγορίου, ΚΕΦ. Β2 (σελ. 46).

του όλου μουσικού πολιτισμού του Δυτικού κόσμου, τόσο στον Εκκλησιαστικό χώρο όσο κυρίως στον εκτός της Εκκλησίας χώρο (πολυφωνική και αρμονική μουσική φιλολογία για ανθρώπινες φωνές και μουσικά όργανα).

Δημιουργοί της πολυφωνικής μουσικής φέρονται ο Φλαμανδός μοναχός στο μοναστήρι του Σαιν Αμάντ Ούκμπαλντ (840-930) και ο Ιταλός, επίσης μοναχός, της μονής του Αγίου Βενεδίκτου, καταγόμενος από την Πομπόζα, Γκουίντο ντ' Αρέντζιο (990-1050)¹²⁷. Ο ντ' Αρέντζιο δημιούργησε δικό του σύστημα. Βασισθείς στο επτάγραμμο της αρχαίας μουσικής, χρησιμοποίησε πεντάγραμμο που το ονόμασε **Γάμμα** ενώ για φθογικά σημεία χρησιμοποίησε γράμματα της Λατινικής γλώσσας.

Τον 9ο επίσης αιώνα έγινε και η αποδοχή από τη Δυτική Εκκλησία των μουσικών οργάνων στην τελετουργία με την μορφή του Εκκλησιαστικού οργάνου (ORGUE), το οποίο παίρνει ένα κεντρικό ρόλο στη θρησκευτική μουσική γενικά¹²⁸. Έτσι τους κατοπινούς αιώνες έχουμε μια εξέλιξη της πολυφωνίας χωρίς ωστόσο, για μια μεγάλη περίοδο τριών - τεσσάρων αιώνων να έχουμε εντυπωσιακές συνθετικές δημιουργίες και προόδους. Αντίθετα, έχουμε πολλές διακυμάνσεις και διαφοροποιήσεις στις μουσικές φόρμες, ανάλογα με τη γραμμή που ακολούθησε κάθε μουσική «Σχολή», για να φθάσουμε στον 16ο αιώνα που θεωρείται ο χρυσός αιώνας της πολυφωνικής μουσικής¹²⁹. Κορυφαίος αυτού του χρυσού αιώνα της πολυφωνίας είναι ο Τζιοβάνι Πιερουτζί ντα Παλεστρίνα (1525-1594), ενώ σημαντική είναι και η συμμετοχή στην αναγεννητική αυτή περίοδο της πολυφωνίας και του Πλάζαρντ.

Ο Παλεστρίνα θεωρείται ως η μεγαλύτερη μουσική φυσιογνωμία της Καθολικής Εκκλησίας και είναι αυτός που τοποθέτησε τα σημερινά φθογόσημα στο πεντάγραμμο και συστημαποίησε γενικά την πολυφωνική μουσική. Επανάφερε τη θρησκευτική μουσική στη σεμνότητα και την καθαρότητα αλλά και στο βάθος που άρμοζε στη μουσική για προσευχή. Ο Παλεστρίνα, κυριολεκτικά, έσωσε την πολυφωνική μουσική για την Δυτική Εκκλησία την εποχή ακριβώς που η Σύνοδος του Τρέντο (1545-1563) από ενδιαφέρον για την καθαρότητα του λόγου στις θρησκευτικές τελετουργίες, είχε την πρόθεση να αποκλείσει από την Εκκλησιαστική μουσική την πολυφωνία, που εμπόδιζε να ακουστούν καθαρά τα λειτουργικά κείμενα. Συνέθεσε τρεις Λειτουργίες από τις οποίες μία, η ονομαζόμενη MISSA PAPA MARCELLI, που συνέθεσε σε ανάμνηση του ομώνυμου Πάπα, προστάτη του μεγάλου μουσουργού, έκανε βαθιά εντύπωση για το απλό και αρχαιο-

¹²⁷. Το πρόβλημα των απαρχών της πολυφωνίας μένει ακόμη ανεξιχνίαστο. Η Μεσογειακή μουσική είχε βέβαια από τους πρώτους μ.Χ. αιώνες στοιχεία πολυφωνίας, αλλά δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα κατά πόσον υπήρχαν κάποιες μορφές πολυφωνίας και στους Αρχαίους πολιτισμούς.

¹²⁸. Ο πρώτος που αναφέρει το όργανο είναι ο Σκώτος σχολαστικός φιλόσοφος Ερίγηνος που γεννήθηκε ίσως στην Ιρλανδία και πέθανε γύρω στα 880.

¹²⁹. Το πρώτο βιβλίο της Δυτικής Ευρωπαϊκής μουσικής τυπώθηκε το 1501 με τα πρώτα μετάλλινα στοιχεία που είχε ανακαλύψει το 1498 στη Βενετία ο Οτάβιο ντε Πετρουτσι και ήταν μια συλλογή 33 τρίφωνων μονέτων του Ζοσκέν ντε Πρε.

πρεπές ήθος της αλλά και για την αρμονική της δομή. Η Λειτουργία αυτή έπεισε τη Σύνοδο και ανέστειλε τις προθέσεις της εναντίον της πολυφωνικής Εκκλησιαστικής μουσικής.

Έτσι από την εποχή του Παλαιστρίνα άρχισε μία αλματώδης εξελικτική πορεία της Εκκλησιαστικής πολυφωνικής μουσικής, για να φθάσει στην πλήρη της ακμή στα τέλη 16ου με αρχές του 17ου αι. οπότε πλέον και η παρασημαντική της έχει πάρει την τελική σημερινή της μορφή.



Γρηγοριανό μέλος σε τετράγραμμο και πεντάγραμμο

Στους κατοπινούς αιώνες η πολυφωνική Εκκλησιαστική μουσική, στον Ευρωπαϊκό χώρο, εξελίχθηκε σε υπέρτατο βαθμό από τους μεγάλους μουσουργούς (Καβαλιέρι, Μοντεβέρντι, Περσέλ, Ραμό, Χαίντελ, Μπαχ, Μότσαρτ, Μπετόβεν κ.ά.) που παρουσίασαν, εκπληκτικής βαθύτητας θρησκευτικές μουσικές δημιουργίες.

Όλη αυτή την περίοδο στον Ορθόδοξο Ελληνικό χώρο κυριαρχούσε το μονόφωνο Βυζαντινό μέλος, το οποίο μέχρι τα τέλη του 19ου αι. είχε φθάσει σε πλήρη ανάπτυξη και εξέλιξη ενώ παράλληλα πολλές κανονιστικές Εκκλησιαστικές διατάξεις και Συνοδικοί κανόνες καθόριζαν με σαφήνεια και με κάθε λεπτομέρεια το τελετουργικό τυπικό των Ιερών ακολουθιών.

Η αλματώδης πρόοδος όμως της Δυτικής Εκκλησιαστικής πολυφωνικής μουσικής, ήταν φυσικό να επηρεάσει και τα μουσικά πράγματα της Ορθόδοξης Εκκλησίας. Και όπως ήταν επίσης φυσικό η αρχή έγινε από τα Επτάνησα, τα οποία λόγω γεωγραφικής γειτνιάσεως με την Ιταλία ήσαν μουσικά βαθιά επηρεασμένα από τα έργα των Ιταλών Μουσουργών και ιδιαίτερα από το Θρησκευτικό μελουργικό έργο του Παλεστρίνα. Έτσι η πρώτη εισβολή της πολυφωνικής Εκκλ. μουσικής στον Ορθόδοξο Ελληνικό χώρο έγινε από την Επτανησιακή μουσική Σχολή.

Οι Επτανήσιοι μουσουργοί, εκτός από την κοσμική μουσική (μελοδράματα, οπερέτες, ρομάντζες κ.λπ.), έγραψαν και θρησκευτική μουσική (Λειτουργίες, δοξολογίες κ.λπ.). Το 1834 στην Κέρκυρα ο Νικ. Μάντζαρος (†

1872) ο συνθέτης του Εθνικού μας ύμνου, παρουσίασε τετράφωνη Λειτουργία σε συνεργασία με τον Πρωτοψάλτη της Παναγίας των Ξένων, Ιεροδιάκονο Αριστείδη Ηπειρώτη, ο οποίος είχε διδαχθεί την Βυζαντινή μουσική στο Άγιον Όρος. Ο ίδιος ο Ν. Μάντζαρος, από το 1840 και μετά, έγραψε δύο Λειτουργίες μία για τη Δυτική Εκκλησία και μία για την Ανατολική Ορθόδοξη. Έγραψε επίσης τη «Μεγάλη Δοξολογία» που ψάλλεται ακόμη και σήμερα στην Κέρκυρα, πολλούς ψαλμούς και Ύμνους καθώς και την «Κασσιανή» (το δοξαστικό ιδιόμελο του Όρθρου της Μ. Τετάρτης), την οποία αργότερα θαύμαζε ο Θεμ. Πολυκράτης, συνθέτης της «Κασσιανής» που κατά κανόνα ψάλλουν σήμερα πολλές τετράφωνες χορωδίες στην Ελλάδα.

Δυο χρόνια αργότερα (1836) έγινε στην Αθήνα η πρώτη απόπειρα τετράφωνης Θ. Λειτουργίας. Ο Καθηγητής μουσικής (του διδασκαλείου μουσικής που είχε ιδρύσει στις 14-2-1834 ο Βασιλιάς Όθωνας), Αβραμίδης έψαλε με τετράφωνη χορωδία στη Μητρόπολη των Αθηνών (Αγία Ειρήνη) την ημέρα της Αναστάσεως. Το γεγονός επέσυρε την γενική κατακραυγή των Εκκλησιασθέντων με αποτέλεσμα να αναγκασθεί ο Αβραμίδης να αποσύρει τη χορωδία.¹³⁰

Το 1844, από το Ελληνικό κέντρο της Βιέννης, εισήχθησαν στην Ελλάδα δύο νέα συστήματα Πολυφωνικής Εκκλησιαστικής Μουσικής. Το πρώτο από τον Ιεροδιάκονο Άνθιμο Νικολαΐδη τον Γανοχωρίτη και το δεύτερο από τον Ιωάννη Χαβιαρά.

Ο Άνθιμος Νικολαΐδης († 1859) καταγόταν από τη Θράκη και υπήρξε μαθητής των Τριών διδασκάλων. Έζησε στη Βιέννη όπου εχρημάτισε Πρωτοψάλτης και αργότερα διάκονος στον Ιερό Ναό του Αγίου Γεωργίου. Σπούδασε και Πολυφωνική μουσική στον Καθηγητή Γκ. Πράνερ¹³¹ και με τη βοήθεια του δασκάλου του εξέδωσε 4 τόμους με το σύνολο σχεδόν της Εκκλησιαστικής μας υμνογραφίας σε τετράφωνη εναρμόνιση για μεικτή χορωδία και Εκκλησιαστικό όργανο. Στα τελευταία χρόνια διατέλεσε και Καθηγητής μουσικής στη Ριζάρειο Σχολή.

Ο Ιωάννης Χαβιαράς (μέσα 19ου αι.) πρωτοψάλτης της Αγίας Τριάδος στη Βιέννη, καταγόταν από τη Χίο. Είναι ο πρώτος που επιχείρησε να εναρμονίσει τη Β. Μουσική και να τονίσει τους Βυζ. ύμνους με Ευρωπαϊκή παρασημαντική.

Συνεργάστηκε με το Γερμανό μουσικοδιδάσκαλο Ραντχάρτινγκερ και, όπως αναφέρει ο Μ. Πρωτέκδικος της Μ.Χ.Ε. Γεώργ. Παπαδόπουλος (Ιστορ. Επισκ. της Β.Ε.Μ. - 1902), τόνισαν κατ' αρχήν σε Ευρωπαϊκή τετραφωνία τη Θ. Λειτουργία του Ι. Χρυσοστόμου, αλλά παρατηρήθηκε ότι, όχι

130. Το γεγονός αυτό της καθολικής κατακραυγής και αντίδρασης εναντίον της «νεοφρονού» πολυφωνικής ψαλμωδίας οδήγησε ίσως τον Βασιλιά Όθωνα στο να υπογράψει στις 2-12-1837 το διάταγμα «Περί συνστάσεως Ψαλτικής Σχολής». Στη Σχολή αυτή δίδαξε ο Πρωτοψάλτης Ζαφειρίος Ζαφειρόπουλος (Ιδε και ΚΕΦ. ΙΓ').

131. Ο Γερμανός Καθηγητής μουσικής Γκοττφρίλεντ Πράνερ ήταν πρώτος μουσικός της Αυτοκρατορικής Αυλικής Εκκλησίας της Βιέννης.

μόνο καταστράφηκε η λεκτική συνάφεια των ύμνων, αλλά αλλοιώθηκε και διαφθάρθηκε ο χαρακτήρας της μελωδίας. Τούτο είναι φυσικό, αφού ο Γερμανός μουσικοδιδάσκαλος δεν είχε τα απαιτούμενα προσόντα του μελοποιού Βυζαντινών Εκκλ. ύμνων, ο οποίος πρέπει να γνωρίζει ακριβώς τη γλώσσα με την οποία γράφτηκε ο ύμνος, να γνωρίζει την απαγγελία των λέξεων, να έχει συνείδηση και της φύσης των αισθημάτων και του τρόπου με τον οποίο εκφράζονται αυτά, για να εκλέξει τον κατάλληλο ήχο, με τον κατάλληλο ρυθμό και το μέτρο που πρέπει.

Έτσι ο «Τρισάγιος ύμνος» τονίστηκε σε ήχο πλ. του Δ' αφού ήταν αδύνατο να τονισθεί, με Ευρωπαϊκή παρασημαντική, στη χρωματική κλίμακα του Β' ήχου.

Τονίστηκαν επίσης το «Ἄξιον ἐστί...» με πολλές επαναλήψεις των λέξεων, το κοινωνικό «Αἰνεῖτε...» το ίδιο, το «Εἶδομεν το φῶς...» πάλι σε ήχο πλ. του Δ', με λανθασμένο τονισμό και τις λέξεις κομμένες όπως π.χ. πίστινα ληθῆα διαίρετον κ.λπ.

Τη Λειτουργία αυτή έψαλλαν για πρώτη φορά στον Ναό της Αγίας Τριάδος της Βιέννης το 1844. Έπειτα καθιερώθηκε και εψάλλετο και σε άλλες Εκκλησίες.

Ο Ι. Χαβιαράς συνέθεσε και πολλά άλλα Εκκλησιαστικά μέλη, τα οποία εξέδωσε σε 3 τόμους. Είναι γραμμένα για τετράφωνη παιδική και ανδρική χορωδία.

Το 1870 κλήθηκε και ήλθε στην Ελλάδα, από τη Βιέννη όπου σπούδαζε μουσική, ο Αλέξανδρος Κατακουζηνός για να οργανώσει τη χορωδία των ανακτόρων. Από την εποχή αυτή αρχίζει, ουσιαστικά, να ψάλλεται η τετράφωνη Εκκλ. μουσική στην Αθήνα¹³². Ο Κατακουζηνός συνέθεσε μουσική Εκκλησιαστική κατά μίμηση του Παλεστρίνα και οργάνωσε τον ανακτορικό χορό, ο οποίος διατηρήθηκε μέχρι το 1968. Ο Ανακτ. χορός έψελνε τετράφωνη μουσική του Κατακουζηνού, Πολυκράτη κ.ά. Τα τελευταία χρόνια έψελνε και τρίφωνη μουσική του Ι. Σακελλαρίδη, Καψάσκη κ.ά.

Έτσι μπορούμε να πούμε ότι κύριος και ουσιαστικός εισηγητής του πολυφωνικού συστήματος στην Ορθόδοξη Ελληνική Εκκλησία, είναι ο Αλέξ. Κατακουζηνός.

Μετά το παρεκκλήσιο των Ανακτόρων, η Ευρωπαϊκή πολυφωνική ψαλμωδία επεκτάθηκε, όπως ήταν φυσικό, και σε άλλες Ελληνικές Εκκλησίες, κυρίως την τελευταία 20ετία του 19ου αιώνα. Πρώτος ο Ι. Ναός του Αγ. Γεωργίου Καρύτση, εισήγαγε τετράφωνη μουσική με τον Θεμιστοκλή Πολυκράτη. Στη συνέχεια ακολούθησαν, η Παναγία η Χρυσοσπηλαιώτισσα

132. Παράλληλα το 1873 στην Αλεξάνδρεια ο Παναγ. Γριτσάνης (1835-1896, βλ. Κεφ. Β2) εισήγαγε και εφήρμοσε μικτό τετράφωνο σύστημα (Σύστημα Χαβιαρά με δικές του μετατροπές και προσθήκες) που αναλυτικά περιγράφει στο ανέκδοτο έργο του: «Πλήρες σύστημα ενηρμονισμένης Εκκλ. μουσικής διά τετράφωνον χορωδιαν». Ομοίως στον Ορθόδοξο Ελληνικό Ι. Ναό του Λονδίνου εισήγαγε την Ευρωπαϊκή μουσική, την ίδια περίοδο, και ο Νικόλαος Κύβος, Δ/ντής του Χορού του Ναού.

(Οδού Αιόλου) με το Σπύρο Στάθη και αργότερα το Διονύσιο Λαυράγκα, ο Άγιος Κων/νος Ομονοίας με τον Χρήστο Στρουμπούλη και αργότερα η Αγία Ειρήνη με τον Ανδρέα Χ' αποστόλου.

Στα τέλη του 19ου αιώνα έκανε την εμφάνισή του στο προσκήνιο της Εκκλησιαστικής μουσικής μια σημαντική μουσική φυσιογνωμία, ο **Ιωάννης Σακελλαρίδης**, άριστος μουσικός και βαθύς γνώστης της Βυζαντινής και Ευρωπαϊκής μουσικής. Την ψαλτική του σταδιοδρομία την ξεκίνησε από τον Άγιο Σπυρίδωνα Πειραιώς όπου έψαλλε υποδειγματικά με την ωραία επιβλητική φωνή του, τα κλασσικά Βυζαντινά μαθήματα. Συνέχισε ως Πρωτοψάλτης της Αγίας Ειρήνης όπου όμως άρχισε σιγά - σιγά να επηρεάζεται από τις ιδιότυπες Ζακυνθινές μελωδίες στις οποίες τον μύησε ο διαπρεπής Ζακυνθινός Κληρικός και μετέπειτα Αρχιεπίσκοπος Ζακύνθου, **Διονύσιος Λάτας**¹³³. Έτσι παρεξέκλινε της παραδοσιακής γραμμής και με το, αναντίρρητα, σπουδαίο συνθετικό ταλέντο που διέθετε, άρχισε να συνθέτει Εκκλησιαστικούς ύμνους, παραλλάσσοντας τις κλασσικές μελωδικές γραμμές. Αγνόησε παντελώς τις λεγόμενες άχρονες υποστάσεις, τα σημάδια δηλαδή ποιότητας και έκφρασης, κατήργησε τον τονικό ρυθμό των ύμνων, εισήγαγε ύφος ξενότροπο και περιέβαλε τις μελωδίες με ένα εμπειρικό είδος αρμονίας, κατά διφωνία και τριφωνία, το οποίο έκλινε περισσότερο προς τη μορφή της εύκολης λαϊκής μελωδίας, παρά προς την ιεροπρεπή χροιά των Εκκλησιαστικών Βυζαντινών μελωδιών. Συνέθεσε πολλά μαθήματα που εκτελούντο με τη μέθοδο του «κολλητού σεκόντου».

Την αρμονία του Ι. Σακελλαρίδη, ο μουσουργός Μανώλης Καλομοίρης, χαρακτήρισε «αρμονία της καντάδας» (Νέα Εστία 15-7-1946).

Η πρόθεση του Ι. Σακελλαρίδη ήταν ίσως αγαθή. Επεξήγησε απλοποίηση και εκλαΐκευση των Εκκλησιαστικών ύμνων. Υπήρξε όμως ριζοσπαστικός και αυθαίρετος και δεν επέδειξε, όπως όφειλε, σεβασμό και υπευθυνότητα απέναντι στη μακραίωνη ψαλτική παράδοση. Ενήργησε, βέβαια, χωρίς την έγκριση της Εκκλησίας. Τούτο όμως δεν στάθηκε εμπόδιο στις δραστηριότητές του. Με την ανοχή της Εκκλησίας έμεινε στη θέση του Πρωτοψάλτη του Μητροπολιτικού Ναού της Αγίας Ειρήνης, όπως και στη θέση του Καθηγητή στη Ριζάριο Ιερατική Σχολή, για αρκετά χρόνια. Αυτό του έδωσε τη δυνατότητα και να διακριθεί, αλλά και να επιβάλει και διοχετεύσει στον ψαλτικό κόσμο το έργο του με μεγαλύτερη ευχέρεια.

Παρά ταύτα, η επίσημη Εκκλησία, δεν παρέλειψε να αποδοκιμάσει την αυθαίρετη καινοτομία του, και να χαρακτηρίσει τον ίδιο «νοθευτή» και «αλλοιωτή» της παραδοσιακής Βυζαντινής Εκκλησιαστικής μουσικής. Διότι, «... τα μέλη του Ι. Σακελλαρίδου από τεχνικής μουσικής απόψεως, τυγχάνουσι ξενότροπα διά προσευχήν, διότι η εκτέλεσις αυτών εν τη Ιερά ημών Εκκλησία, υπενθυμίζει εις τους προσευχομένους παν κοινωνικόν θέλητρον...» (Θεοδόσιος Β. Γεωργιάδης - «Βυζαντινός μουσικός Πλούτος» - 1963).

133. Πολλά έγραψε ο μουσικολόγος αυτός Ιεράρχης και εναντίον των κρατημάτων (τε-ρι-ρεμ).

Το σύστημα του Ι. Σακελλαρίδη πολέμησε σθεναρώς ο ευρυμαθέστατος μουσικοδιδάσκαλος Κων/νος Ψάχος. Παρά την ευρεία του μόρφωση όμως, ο Κ. Ψάχος δεν μπόρεσε να πληξεί με μεγάλη επιτυχία το έργο του Σακελλαρίδη, ώστε να επηρεάσει και να ανακόψει το ρεύμα που παρουσιαζόταν στον ψαλτικό κόσμο προς το σύστημα αυτό. Και τούτο γιατί, όπως περιγράφει και ο μουσικολόγος Απόστολος Βαλληνδράς σε ένα άρθρο του στα Ιεροψ. Νέα¹³⁴, ο Ι. Σακελλαρίδης διέθετε το σπουδαίο και σημαντικό, γι' αυτές τις περιπτώσεις, προσόν της ωραίας και επιβλητικής φωνής και έτσι είχε μεγάλη απήχηση στους ψάλτες η παρουσίαση των μαθημάτων του με τη νέα τεχντροπία. Ο Κ. Ψάχος δεν φημιζόταν για την καλλιφωνία του και όλες του οι προσπάθειες, με μοναδικό όπλο την ευρεία του μόρφωση και τις αστείρευτες γνώσεις του, δεν καρποφόρησαν, όσον αφορά τουλάχιστον τις πλατύτερες μάζες του ψαλτικού κόσμου και όσο περίμενε κανείς.

Η αντίδραση πάντως αυτή, εναντίον του συστήματος Σακελλαρίδη, βρήκε μεγάλη υποστήριξη από πολλούς μουσικούς και ψάλτες λάτρεις της παραδοσιακής μουσικής μας παράδοσης. Έτσι το έργο του Κων/νου Ψάχου συνέχισαν κατόπιν, με μεγάλη αποτελεσματικότητα, οι μαθητές του, καθηγητές μουσικής, Νικόλαος Παπάς (1909), Ιωάννης Μαργαζιώτης (1917) και Θεόδωρος Χ'θεοδώρου (1917).

Το σύστημα Σακελλαρίδη δεν κατάφερε τελικά να επιβληθεί. Περιορίστηκε σε λίγες μόνο Εκκλησίες στον Ελλαδικό χώρο και σήμερα - πολλά χρόνια μετά το θάνατό του - σχεδόν έχει εγκαταληφθεί ολοκληρωτικά και μόνο σποραδικά χρησιμοποιείται από μερικούς ψάλτες, θιασώτες του συστήματος¹³⁵.

Για τον Ι. Σακελλαρίδη και το σύστημά του, ο Μ. Πρωτέκδικος της Μ.Χ.Ε., Γεώργιος Πάπαδόπουλος, γράφει: «... ούτος, πόρρω του έχει συναισθημα της εαυτού αποστολής και εις ουδένα κανόνα ή περιορισμόν υποκείμενος, αυθαιρέτως και ανερυθριάτως διά βεβήλου χειρός την νόθευσιν και διαστροφήν της Εθνικής ημών ιερής μουσικής απεργασάμενος, εισήγαγεν το άσεμνον κανταδόρικον μουσικόν σύστημα εν τη Εκκλησία, το οποίον και εδίδαξεν ιδία εις το διδασκαλείον Αθηνών επί Ευρωπαϊκής παρασημαντικής...»¹³⁶.

¹³⁴. Βλ. Αριθ. Φυλ. 228 - 232.

¹³⁵. Πάντως πρέπει να ομολογηθεί ότι, μπορεί μικρή μόνο μερίδα του ψαλτικού κόσμου να εξακολουθεί να ψάλλει σήμερα τα μαθήματα του Ι. Σακελλαρίδη και να ακολουθεί το σύστημά του, εν τούτοις το όνομά του θα μνημονεύεται εσαεί δίπλα στα ονόματα των μεγάλων μουσικοδιδασκάλων και πρωτοψαλτών της Εκκλησίας μας με το, κατ' αποκλειστικότητα ψαλλόμενο σήμερα κατά τους μεγάλους Εσπερινούς «Φως Ιλαρόν». Για τον ύμνο αυτό ο Α' ψάλτης και μουσικός Βασίλειος Νόνης παρατηρεί τα εξής ενδιαφέροντα: «Το «Φως Ιλαρόν» μετέγραψαν οι τρεις δάσκαλοι (1814) σε οκτασήμους ρυθμικούς πόδας, σχεδόν αγνώριστο, ενώ ήταν ένας συνηθισμένος ύμνος που εψαλλόταν σύντομα. Θανατάει κανείς πως βγήκε τέτοιο μέλος από τους παλαιούς κώδικες. Έτσι βρήκε την ευκαιρία ο Σακελλαρίδης να επιβάλει το δικό του εξευγενισμένο επί το «ευρωπαϊκότερον». (Ι. Νέα αρ. 165 Φεβρ. 1978). Δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε κατά πόσον ευσταθεί ο παραπάνω ισχυρισμός. Επαφίεται στους ερευνητές μουσικολόγους να αποφανθούν υπεύθυνα και τεκμηριωμένα. Πάντως ένα είναι γεγονός ότι, παρά το πλήθος των νέων συνθέσεων του ύμνου αυτού, ουδέμία κατάφερε να εκτοπίσει τη σύνθεση του Σακελλαρίδη και όλες παραμένουν στην αφάνεια όπως εξ άλλου και η «αρχαία σύνθεση» για την οποία ομιλεί ο Βασ. Νόνης.

¹³⁶. Ιδέ και Κεφ. ΙΒ' και Δ'.

Η Ορθόδοξη Εκκλησία έμεινε πάντοτε και μένει αμετακίνητη στην παραδοσιακή μουσική τάξη, και διατηρεί ως αποκλειστική λειτουργική μουσική της, τη Βυζαντινή μουσική.

Η Ευρωπαϊκή μουσική διαθέτει αναμφισβήτητα πολλά και ποικίλα ελκυστικά γνωρίσματα στη δομή της. Την χαρακτηρίζει κυρίως ο απελευθερωμένος ρυθμός στις μελωδίες της και τα ιδιαίτερα ηχοχρώματα που προσεγγίζουν περισσότερο στην κοσμική μουσική και το «λαϊκό» τραγούδι. Έτσι ο ακροατής αισθητικά τέρπεται και ψυχαγωγείται.

Η ψυχή όμως του πιστού, κατά την ώρα της προσευχής, σκέπτεται μόνο το αγαθό και λησμονεί τις ηδονές και τις τέρψεις. Η μουσική συνεπώς θα πρέπει κυριαρχικά να στοχεύει στην κατάνυξη της ψυχής και όχι στην τέρψη και αισθητική απόλαυση. Σκοπός της είναι να οδηγήσει σε υπερβατικά επίπεδα και στην προσέγγιση των θείων μηνυμάτων που εμπεριέχονται στα ποιητικά Εκκλησιαστικά κείμενα, ώστε να κατανοηθούν και να δημιουργήσουν τα ανάλογα συναισθήματα.

Επιβάλλεται συνεπώς να υπάρξει απόλυτη σύζευξη και συνύφανση, «λόγου» και «μουσικής», ώστε να επιτυγχάνεται απόλυτα ο στόχος αυτός.

Η Πολυφωνική - Ευρωπαϊκή μουσική, αισθησιακή καθαρά μουσική, ακολουθεί αυστηρά τους κανόνες της πολυφωνίας, οι οποίοι κατά κύριο λόγο υπηρετούν τη μουσική τέχνη ως αυτοσκοπό και στοχεύουν αποκλειστικά στο συναίσθημα και την ψυχαγωγία.

Η Βυζαντινή μουσική σε καμιά περίπτωση δεν λειτουργεί ως αυτοσκοπός αλλά υπηρετεί άριστα το λόγο με τον οποίο είναι άρρηκτα συνδεδεμένη. Η μονοφωνική εκτέλεση προσδίδει στον ιερό λόγο τη μεγαλοπρέπεια, τη σοβαρότητα και την πειστικότητα για να μετοχτευθεί στις ψυχές των προσευχόμενων πιστών. Η μονοφωνία στην ψαλμωδία αποτελεί κυρίαρχο στοιχείο της λατρευτικής πράξης.

Οι Πατέρες της Εκκλησίας αλλά και διαπρεπείς μουσικολόγοι μελετητές της μουσικής και διανοούμενοι, έχουν ιδιαίτερα επισημάνει την ακαταλληλότητα της Ευρωπαϊκής πολυφωνίας να υπηρετήσει τον Θείο λόγο και να τον κατευθύνει στην ψυχή του προσευχόμενου πιστού. Είναι χαρακτηριστική η μοναδικότητα που αποδίδεται στο μονόφωνο Εκκλησιαστικό μέλος για τον υψηλό αυτό σκοπό της Θείας λατρείας.

Ο Μ. Βασίλειος παρατηρεί ότι, κατά τη λατρευτική πράξη, στην ψαλμωδία πρέπει: «ενί κατάρχειν του μέλους, οι λοιποί υπηκούσιν...».

Ο διαπρεπής Γερμανός έγκριτος μουσικός, Ι. Έννιγγ αναφερόμενος στην ακαταλληλότητα της τετραφωνίας για τις λειτουργικές διαδικασίες της Ορθόδοξης Εκκλησίας και τονίζοντας την αξία της μονοφωνικής ψαλμωδίας, γράφει: «Η εν τοις Αρχαίοις δράμασι και τη σημερινή Ελληνική Εκκλησία διατηρουμένη μονόφωνος απαγγελία και Ωδή, ανυψοί την διάνοιαν του Ιερού λόγου και καθιστά αυτόν σοβαρότερον, μεγαλοπρεπέστερον και πειστικότερον. ενώ τουναντίον η πολύφωνος Ωδή διά της μουσικής παιδιάς, άλλως πως τέρπει

και διασκεδάσει, ώστε προφανώς εκείνη μεν είναι προσφοροτέρα και καταλληλοτέρα διά την Εκκλησίαν, αὕτη δε διά την κοσμικὴν χρῆσιν...» (Επιθεώρηση Αθηνών - 1896).

Ο Οικουμενικός Πατριάρχης Κων/πόλεως Ἀνθίμος λέει επίσης σχετικά με την τετραφωνία ότι «Τινές των παρ' ἡμῖν οκτῶ ἤχων τετραφώνω μέλει οὐχ υπάγονται...». Δικαιολογεί δε την χρήση της τετράφωνης μουσικής σε Εκκλησίες «ετερογλώσσων λαών», λέγοντας ότι «... τούτο γέγονε κατὰ συγκυρίαν, διότι αἱ γλώσσαι ἐκείνων ἔχουσιν λέξεις καὶ φθόγγους τῶν Ἑλληνικῶν διαφέροντας καὶ μὴ δυναμένους ἐφαρμοσθῆναι πρὸς τὸν ρυθμὸν τῶν, κατὰ τὴν Ἑλληνίδα γλῶσσαν, ἱερῶν μελωδημάτων...». Παρατηρεῖ δε ὅτι «ἡ εἰσαγόμενη ὑπὸ τῶν νυν καινοτόμος τετράφωνος, ... κλίνει ὅλως ἐπὶ τὴν Δυτικὴν μουσικὴν, κατὰ τὴν ἑλλειψιν μόνον τῶν μουσικῶν ὀργάνων ἐκείνης ἀπολειπομένης· διὰ δὲ τὴν τετράφωνον ἀρμονίαν καταθέλγει τὴν ἀκοήν, ἐλκύει τὴν αἴσθησιν, καὶ καταχωνοῖ τὴν ψυχὴν, καὶ εἶναι λοιπὸν μουσικὴ οὐχὶ προσευχομένων καὶ δοξολογούντων τὸν Θεὸν ἐν εὐλαβείᾳ καὶ φόβῳ, ἀλλὰ τῶν ὡς ἐπὶ διαχύσει εὐφραινομένων, ἀναμειγνύουσα τὰς ἀγγελικὰς δοξολογίας τῶν ἱερῶν προσευχῶν, με μέλη ἐμπαθῆ, βεβηλοῦσα τὰ πνευματικὰ ἄσματα με ἐξωτερικὰς καινοφωνίας...» (Εγκύκλιος πρὸς Μητροπολίτες - 1846).

Κατὰ τὸν Πατριάρχην Ἀνθίμο, δηλαδή, ἡ τετράφωνη μουσικὴ δὲν εἶναι μουσικὴ προσευχομένων καὶ δοξολογούντων τὸν Θεὸ με φόβῳ καὶ εὐλάβειᾳ, ἀλλὰ εἶναι μουσικὴ που βεβηλῶνει τὰ πνευματικὰ ἄσματα με κοσμικὰς μελωδίας καὶ ἀναμειγνύει τὰς ἀγγελικὰς μελωδίας τῶν προσευχῶν με ἐμπαθῆ μέλη.

Ἀλλὰ καὶ ὁ Φωκίωνας Βάμβας, λογιότατος καὶ μύστης τῆς Βυζαντινῆς καὶ Ἑρωπαϊκῆς μουσικῆς, παρατηρεῖ ὅτι: «ἀδύνατος ὅλως εἶναι ἡ ἀντικατάστασις τῆς Ἐκκλησιαστικῆς ἡμῶν μουσικῆς διὰ τῆς Φραγγικῆς τετραφωνίας, διότι ἡ ἡμετέρα μουσικὴ εἶναι στενότερα συνδεδεμένη μετὰ τῆς ἱερᾶς ποιήσεως, ἥτις ἀμιλλᾶται πρὸς τὰ κάλλιστα τεχνουργήματα τῆς καλλίστης Ἀρχαιότητος, τῆς ὑψίστης ἐμπνεύσεως καὶ ποιητικότητος φαντασίας...» καὶ με πολλὴ καυστικότητα συμπληρώνει: «Ἡ Β.Μ. δὲν δύναται νὰ ἀντικατασταθῇ διὰ τῆς Φραγγικῆς, ἥτις εἶναι ἀρμοδίᾳ μόνον διὰ τοὺς χοροὺς καὶ τὰ Θέατρα...» (Μουσικὴ Κυψέλη - 1898).

Ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τῆς νεότερης ἐποχῆς ὁ πολὺς Φῶτης Κόντογλου ἔλεγε: «Ἕνας νὰ μείνῃ στὸ τέλος που νὰ ψάλλῃ Βυζαντινὴ μουσικὴ καὶ ὅλοι οἱ ἄλλοι νὰ τραγουδοῦν Ἑρωπαϊκά, αὐτὸς νὰ μὴ φοβηθῇ, γιατί αὐτὸς θὰ ἐπιπλεῦσει λέγοντας τὴν ἀλήθεια».

Ἀς περιοριστοῦμε, ὅμως, εἰδικότερα στὴν Πολυφωνικὴ Ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, ὅπως τουλάχιστον χρησιμοποιεῖται σήμερα σὲ μερικὲς Ἑλληνικὲς Ὀρθόδοξες Ἐκκλησίες, τετράφωνη ἢ τρίφωνη, καὶ ἄς ἐξετάσουμε τὰ πράγματα κάπως αὐστηρότερα.

Χωρὶς δισταγμὸ θὰ μπορούσαμε νὰ πούμε ὅτι ἡ μουσικὴ αὕτη ἀποτελεῖ «ξένο σώμα» γιὰ τὴν Ὀρθοδοξία. Καὶ τούτο γιατί, πέρα ἀπ' ὅσα ἀναφέραμε

γενικά γιὰ τὴν πολυφωνικὴ μουσικὴ, ὡς μέσου λογικῆς λατρείας, θὰ μπορούσαμε νὰ προσθέσουμε, εἰδικὰ γιὰ τὴν «Ἑλληνικὴ» αὕτη πολυφωνικὴ μουσικὴ, καὶ τὰ ἐξῆς:

1. Ἡ μουσικὴ αὕτη, κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος, περιέχει ἀπομιμήσεις μελοδραματικῶν συνθέσεων Ἰταλικῆς μουσικῆς με στοιχεῖα ποικίλης προέλευσης, πράγμα που τὴν ἀποξενώνει καὶ τὴν ἀποσυνδέει ἀπὸ τὸ υποβλητικὸ καὶ κατανυκτικὸ πνεῦμα που πρέπει νὰ ἀποπνέει κατὰ τὴν ὥρα τῆς ἱερῆς ἀκολουθίας μέσα στὸν Ὀρθόδοξο Ναό.

2. Χαρακτηρίζεται ἀπὸ μονότονη μελωδία καὶ ἑλλειψη Ἐκκλησιαστικοῦ ὅφους.

3. Στερεῖται ποικιλίας ἡχοχρωμάτων, ὥστε νὰ ἔχει δυνατότητες διάκρισης καὶ ἀπόδοσης τῶν, ἰδιαίτερα ἀναγκαῶν κάθε φορὰ, μελῶν (π.χ. Ἀναστάσιμο - πένθιμο, δοξολογικὸ - ἱκετευτικὸ, πανηγυρικὸ - κατανυκτικὸ κ.λπ.).

4. Ἐχει ἐντονὸ «λαϊκὸ» χρῶμα καντάδας¹³⁷, πράγμα που τῆς στερεῖ τὴν δυνατότητα νὰ γεννᾷ στὸν προσευχόμενο τὰ κατάλληλα συναισθήματα τῆς προσευχῆς, ὅπως συντριβή, ταπείνωση, κατάνυξη, ἐλπίδα, χαρά, ψυχικὴ ἔξαρση καὶ συστολὴ κ.λπ. ὥστε νὰ τὸν βοηθᾷ στὴν ἐπικοινωνία του με τὸ Θεῖον.

Ὁ σοφώτατος Καθηγητὴς τῆς Θεολογίας στὸ Πανεπιστήμιον Ἀθηνῶν Νικόλαος Δαμαλάς, στὶς 22 Φεβρουαρίου 1888, ἔγραφε γιὰ τὴν «Ἑλληνικὴ» αὕτη πολυφωνικὴ μουσικὴ: «Κακῶς δὲ νομίζουσι τινὲς πρόδοον τὴν εἰσαγωγὴν γυμνασμάτων τραγελαφικῶν καὶ ποικίλων, δῆθεν ἐναρμονίων, ὡς Εὐρωπαϊκὴν μουσικὴν, ἐνῶ πράγματι οὐδὲν ἕτερον ἢ εἰσαγωγὴ χάους καὶ Βαβυλωνίας μουσικῆς ἐστίν, ἀναιρούσης τὴν ἀπαραίτητον ἐν ταῖς Ἐκκλησίαις ἐνότητά καὶ τὸ ομοιόμορφον, ὅπερ ἐν τοῖς Δόγμασι καὶ τῇ Λειτουργίᾳ καὶ ταῖς Ἀκολουθίαις καὶ ἐν πονηροτάταις ἡμέραις ἀλώβητον ἐτήρησεν ἡ μήτηρ ἡμῶν Ὀρθόδοξος Ἐκκλησία».

Πράγματι ἡ τετράφωνη ἢ τρίφωνη μουσικὴ που ψάλλεται στους Ἑλληνικοὺς Ὀρθόδοξους Ναοὺς, οὐδεμίαν σχέσιν ἔχει με τὴν Ἑρωπαϊκὴ θρησκευτικὴ μουσικὴ που ψάλλεται στους Καθολικοὺς Ναοὺς τῆς Δύσης¹³⁸.

Ὁμοίως ὁ Σπύρος Θεοχαρόπουλος - Καθηγητὴς τοῦ Ἐθνικοῦ Ὡδείου, ἔγραψε στὰ «Ἱεροψαλτικά Νέα» (Ἰούνιος 1971 ἀριθ. Φ. 85): «... Ἡ τετράφωνη Ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, ὅπως ἔχει διαμορφωθῇ σήμερα, δὲν ταιριάζει στὸν Ὀρθόδοξο Ναό. Ἐδὼ πρόκειται περὶ φωνητικῶν ἐπιδεικτιᾶσεων. Οἱ κατανυκτικοὶ Ἐκκλησιαστικοὶ ὕμνοι τῆς Ὀρθόδοξης Ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας, μεταβάλλον-

137. «... Ὁφείλομεν νὰ κατακρίνωμεν τὴν ἀρμονίαν τῆς καντάδας που μεταχειρίζονται, δυστυχῶς, καὶ σήμερα ἀκόμη σὲ μερικὲς Ἐκκλησιαστικὰς χορωδίες» (Μανώλης Καλομοίρης - Περιοδικὸ «Ν. Ἑστία» 15-7-1946).

138. «... Ἡ, ἐν τισὶν Ναοῖς τῶν Ἀθηνῶν ψαλλομένη τετράφωνος μουσικὴ, κατὰ τὴν εὐφράτησιν διασπῶν τὸν ἄλλον, ἐντυχῶντος ἐσχάτως νὰ ἀκούσῃ τὴν τετράφωνον Ἀθηναϊκὴν ἀρμονίαν, ἐν Ἀγίᾳ Εἰρήνῃ, Ἀγίῳ Γεωργίῳ καὶ Μητροπόλει, εἶναι διὰ Κύναν καὶ Γαλάς, ἀλλὰ καὶ τούτοις, εἶπε, δύναται νὰ τρέψῃ εἰς Θεσσαλικὴν φυγὴν...» (Φωκίων Βάμβας - 14 Ἰανουαρίου 1901).

ται σε άριες με ρετσιτατίβα, σε κορώνες με φιλαρίσματα φωνής και ανταρέσκεια, σε «φαλτσέτι» και «ραλλετάντι» με παράταση και σβήσιμο της φωνής σαν να αναμένονται χειροκροτήματα από το ακροατήριο... Το κείμενο, συλλαβές, πέφτουν σε αφάνεια. Τα σύμφωνα, τελικά, παραλείπονται κ.λπ. κ.λπ....».

Τέλος θα μπορούσαμε, γενικά, να προσθέσουμε ότι η Ευρωπαϊκή μουσική για την Ορθοδοξία είναι, από τη φύση της και τη δομή της, πολύ περιορισμένη και δεν έχει την δυνατότητα να εξυπηρετήσει όλες τις υμνολογικές ανάγκες της Ορθόδοξης Εκκλησίας, στις διάφορες Ιερές ακολουθίες. Εκτός και αν θέλουμε να καταργήσουμε:

α) Όλους τους ήχους της Β.Μ., πάνω στους οποίους στηρίζεται όλο το οικοδόμημα της Εκκλησιαστικής υμνογραφίας, και να περιοριστούμε μόνο σε δύο, τον πλ. Δ' και τον Α', και

β) Όλες τις ετήσιες Ιερές ακολουθίες και να δημιουργήσουμε νέες, σύμφωνα με το πολυφωνικό σύστημα. Γιατί η Ορθόδοξη Εκκλησία, εκτός από τους πολύ γνωστούς ύμνους της Θ. Λειτουργίας, όπως είναι τα «Αντίφωνα», ο «Τρισάγιος ύμνος», ο «Χερουβικός ύμνος» κ.λπ., έχει αμέτρητο πλήθος ύμνων, τους οποίους η ευρωπαϊκή μουσική αδυνατεί να αποδώσει¹³⁹.

Όσοι ασχολήθηκαν (ή ασχολούνται και σήμερα) με τη μουσική αυτή, συνθέτες ή χοράρχες, επειδή γνωρίζουν όλες αυτές τις αδυναμίες της, προσπαθούν με διασκευές και προσθήκες, να την καλοπίσουν με στοιχεία Βυζ. μουσικής. Αποτέλεσμα είναι να εμφανίζονται και να ψάλλονται Ευρωπαϊζοντα μελωδήματα με ελάχιστα παραδοσιακά Βυζαντινά χαρακτηριστικά και αρκετές επιδράσεις από τα πιο ανούσια και ρηχά αρμονικά δυτικά πρότυπα. Στόχος βέβαια είναι τα ψαλμωδήματα αυτά να δίνουν ηχοχρώματα κατάλληλα και ικανά να δημιουργούν, κατά την προσευχή, θρησκευτικό κλίμα, πράγμα το οποίο βεβαίως δημιουργεί την πλαστή ωραιότητα του ψεύτικου και κίβδηλου.

Έτσι παρατηρείται το φαινόμενο «Ευρωπαϊκές» χορωδίες να χρησιμοποιούν και να ψάλλουν μελωδίες, τετράφωνες ή τρίφωνες, στις οποίες είναι εμφανής η προσπάθεια συμβιβασμού δύο ακραίων μουσικών συστημάτων της Βυζαντινής μουσικής από την οποία προέρχονται οι βασικοί μελωδικοί σχηματισμοί με τους ανάλογους ρυθμούς, και της Ευρωπαϊκής μουσικής τεχνολογίας από την οποία δανείζονται τη ρομαντική αρμονική αντίληψη και τις μουσικές φόρμες.

Έτσι εμφανίζονται μελωδικά σχήματα ακαθόριστης δομής και ακαθόριστου ήθους, τα οποία μουσικολογικά θα μπορούσαμε να τα χαρακτηρίσουμε «μικτά» ή «νόθα»¹⁴⁰.

139. «... δεν επιτρέπομεν την εισαγωγήν, στις ιερές ακολουθίες, της τετραφώνου ευρωπαϊκής μουσικής, καθότι τούτου γενομένου, εκτός του ότι εισάγεται έκφυλον τι αλότριον και όζον δυτικισμού, η περί ης ο λόγος τετράφωνος μουσική συνεπάγεται και την καταστροφήν μιας ολοκληρου φίλολογίας, της των ιερών ασμάτων, άτινα δεν δύνανται να ψάλλονται διά της τετραφώνου μουσικής...» (Εγκύκλιος Ιεράς Συνόδου - 1870).

140. Πρώτος δάσκαλος της μουσικής αυτής τεχνολογίας θεωρείται ο Γαζής Μανουήλ ο Λαμπάδαριος (:) (15ος αι.). Μεταξύ των έργων του έγραψε και «πολυφωνική» μουσική χρησιμο-

Μερικοί συνθέτες, θέλοντας να επιτύχουν συγκερασμό και πιο ουσιαστική σύγκλιση μεταξύ των δύο μουσικών συστημάτων και να παρουσιάσουν την Βυζ. μουσική με τον «μανδύα» της Ευρωπαϊκής τεχνολογίας, επιχειρήσαν να εναρμονίσουν τις βυζαντινές μελωδίες σύμφωνα με τους κανόνες αρμονίας της Ευρωπαϊκής μουσικής. Η μεθοδολογία όμως αυτή απορρίφθηκε και κατακρίθηκε από τους Βυζαντινούς μουσικολόγους, μουσικούς και μουσικοδιδασκάλους γιατί επέφερε νόθευση και διαστροφή της αυθεντικότητας του Βυζαντινού μέλους, ισοπεδώνοντας τα διαστήματά του και εξαλείφοντας ή απλοποιώντας τα μελίσματά του.

«Οι κανόνες της αρμονίας της Ευρωπαϊκής μουσικής», γράφει ο Αβραάμ Ευθυμιάδης, «επειδή στηρίζονται στις συγχορδίες του μείζονος και του ελάσσονος τρόπου της συγκεκραμένης κλίμακός της, δεν έχουν εφαρμογή στις μελωδίες της Βυζ. Εκκλ. μουσικής με τους φυσικούς τόνους, τα γένη, τα συστήματα, τις χρώες και το νόμο της μελωδικής έλξεως» (Μαθήματα Βυζ. Εκκλ. Μουσικής - 1972)¹⁴¹.

Ο Καθηγητής μουσικολόγος στο Πανεπιστήμιο του Μονάχου, Θρασ. Γεωργιάδης, γράφει επίσης πως «Η εναρμόνιση της Βυζ. μουσικής κατά τον Ευρωπαϊκό τρόπο, καθιστά δυσκίνητη και την πιο ανάλαφρη μελωδία, καταστρέφει τον άυλο ρυθμό και προπαντός διαστρέφει την ελαστικότητα και ποικιλία των διαστημάτων στο ελεύθερο πλάσιμο της μελωδίας» (Περιοδ. «Νεοελληνικά Γράμματα» 21-5-1938) και ακόμη ο ίδιος υποστηρίζει ότι «νοθεύει, ισοπεδώνει, νεκρώνει την Ελληνική μουσική, της παίρνει κάθε εκφραστικότητα, χωρίς να της δίνει κανένα αντάλλαγμα» (Εφημ. «Ελεύθερο Βήμα» 20-4-1939).

Τέλος και ο μεγάλος μουσικολόγος Κων/νος Ψάχος, ο οποίος είχε προτείνει για τη Βυζ. μουσική σύστημα αρμονικής συνήχησης, έγραψε για την εφαρμογή στη Β.Μ. της Ευρωπαϊκής αρμονίας: «... κατά κανόνα απαράβατον, εις μελωδίας, αι οποίαι ουδεμίαν σχέσιν έχουν προς τους κανόνες της Ευρωπαϊκής μουσικής, αλλ' είναι προϊόν συνθέσεως ιδιορρυθμού και αυθυποστάτου, η εφαρμογή της Ευρωπαϊκής αρμονίας, όχι μόνο καθίσταται αδύνατος, αλλά και κακόηχος και παράλογος». (Εγκ. Λεξικό ΗΛΙΟΣ Τομ. ΕΛΛΑΣ μέρος Γ' σελ. 551).

Ακόμη και αυτός ο Θεμιστοκλής Πολυκράτης, στη μελέτη του «Η Τετράφωνος Μουσική εν τη Εκκλησία», έγραψε σχετικά: «Η Βυζ. ημών μουσική πρέπει να μείνει άθικτος, πρώτον μεν ως ιστορικόν κειμήλιον, δεύτερον δε διότι

ποιώντας την Βυζ. παρασημαντική και τους ήχους της Βυζ. μουσικής. Από τα έργα του αυτά διασώζεται ένα «Αινείτε», στο οποίο χρησιμοποιεί παράλληλα δύο ήχους, τον Δ' γραμμένο με μαύρα γράμματα και τον πλ. του Δ' γραμμένο με κόκκινα. Όπως γράφει δε το χειρόγραφο, το κοινωτικό το έψαλλαν δύο ψάλτες συγχρόνως. «Ο εις τα μαύρα εις ήχον Δ' ο δε άλλος τα κόκκινα, εις ήχον πλ. του Δ'» (Από μελέτη του Μιχ. Αδάμη που ανακοινώθηκε στο 11ο Διεθνές Μουσικολογικό συνέδριο το 1972 στην Κοπεγχάγη).

141. «Αι ελληνικά ως και της Εκκλησιαστικής ημών μουσικής κλίμακες δεν είναι ελάσσονες, ούτε μείζονες των Ευρωπαϊών. Είναι αυτά, Φρύγιοι, Δωριοί, υποδώριοι, Λύδιοι κ.λπ. αλλ' ουχί ρι: ελατ., ντο ελατ., φα ελατ., ντο μείζον κ.ο. καθ' εξης. Αι εναρμονίσεις Εκκλησιαστικών μελών, καταστρέφουν το χρώμα, το είδος, την συσκευήν, την ποιότητα, τας ιδιότητας κ.ά. ιδιαίτερα χαρακτηριστικά αυτών». (Κων/νος Δ. Οικονόμου, «ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΠΛΟΥΤΟΣ» - 1930 τ. 4ο σελ. 104).

δεν εναρμονίζεται. Αλλά και εάν εναρμονισθεί δεν δύναται να αποδώσει την καθ' αυτό έννοιαν του μέλους.

Οι λέγοντες ή γράφοντες υποσχέσεις ότι θα εποικοδομήσωσι νέον εθνικόν σύστημα εναρμονίζοντες τα Βυζαντινά μέλη ως έχουσιν, ή αγοοῦσι τα πράγματα και επομένως ματαιολογούσιν, ή ρεκλαμαρίζονται και ούτως εγυρτεύουσιν. Διάφοροι οι κανόνες της αρμονικής συνθέσεως των μελών της νεωτέρας μουσικής, διάφοροι δε αι συνθήκαι της μελωδικής ποιήσεως. Ο μεν μελωδός έχει απεριόριστον ελευθερίαν, ο δε αρμονιστής υπόκειται εις δεσμούς και συνθήκας ως ουδαμῶς δύναται να παρεκκλίνη. Η Βυζ. λοιπόν μουσική δεν δύναται να υποταχθεί εις τους κανόνες της πολυφωνου, διότι διάφορος η διαίρεσις της κλίμακος της μιας, αλλοία δε η της άλλης. Το πράγμα ευεξήγητον· η μεν Βυζαντινή, έλκουσα την καταγωγήν από παλαιωτάτων χρόνων διασώζει τους κανόνες της τότε μελικής ποιήσεως, η δε πολύφωνος γέννημα των νεωτέρων χρόνων ούσα, όπως και αι λοιπαί τέχναι και φυσικά επιστήμαι, ακολουθεί ταις συνθήκαις της νεωτέρας κοινωνικής αναπτύξεως και ταις απαιτήσεσι των νεωτέρων χρόνων. Ουδεμία λοιπόν σχέσις της μιας προς την άλλην». (Φόρμιγξ 15-31 Οκτωβρίου 1910 και «Μουσικά Χρονικά» τ. Β' τεύχος 12 σελ. 340).

Στην ίδια εφημερίδα Φόρμιγγα, ο ίδιος είχε γράψει παλαιότερα και τα εξής: «Η Β.Μ. θέλουσα νεωτερίσει και να περιβληθεί τον αρμονισμόν πάντως θα υποστεί τον τοιούτον ακρωτηριασμόν επιβλαβέστατον αυτή αποβησόμενον. Διότι της μουσικής αυτής το κάλλος έγκειται εν τω πλούτῳ των μελωδιών, ας κέκτῃται ένεκα του οκτώηχου. Ο δε Οκτώηχος ως έχει δεν εναρμονίζεται... Μόνον θέματα μουσικά λαμβανόμενα εκ της μουσικής ταύτης δύνανται να εναρμονισθῶσιν αλλ' υπό νέαν μορφήν, όπερ δεν είναι πλέον «Βυζαντινή Μουσική» αλλά νέον τι παρασκευάσμα». (Φύλλ. 1ο σελ. 2-3 - Αθήνα 1η Οκτωβρίου 1901 έτος 1ο)¹⁴².

Ούτε εναρμονίσεις, λοιπόν, δέχεται η Ιερή ασματική μας τέχνη, ούτε προσαρμογές σε νεωτερισμούς και οργανικές επενδύσεις, ούτε καλλωπισμούς και περιποιήσεις με ωραιοφανή ποικίλματα πολυφωνικής τεχνοτροπίας, ούτε ανέχεται βέβαια και την κακοποίηση που υφίσταται από μερικούς «λειτουργούς» του Ιερού αναλογίου, οι οποίοι ημιμαθείς όντες και αγνοούντες το ύψος της αποστολής και της θέσης τους, αυτοσχεδιάζουν και παραποιούν τα μουσικά κείμενα, ανάλογα με τις διαθέσεις τους, τις γνώσεις τους και τις φωνητικές τους δυνατότητες.

Ουσιαστικά ο κίνδυνος για τη λειτουργική μας μουσική, δεν είναι η Ευρωπαϊκή μουσική, η οποία έχει τη θέση, την αξία και το κάλλος που έχει στο παγκόσμιο μουσικό στερέωμα, αλλά είναι η κακοποίηση που υφί-

σταται από τους παραπάνω «λειτουργούς», οι οποίοι από άγνοια ή αμάθεια ίσως ή ακόμη και από παρανόηση του σκοπού του υψηλού λειτουργήματος που επιτελούν, θεωρούν το ιερό αναλόγιο ως θέση και μέσο αυτοπροβολής και επίδειξης, και έτσι την αντιμετώπιζουν εντελῶς επιπόλαια και χωρίς την σοβαρότητα, την υπευθυνότητα και την συνέπεια που πρέπει.

Είναι Εθνικό χρέος και Ιερό καθήκον όλων μας, ως Έλληνες Ορθόδοξοι Χριστιανοί, να περιφρουρήσουμε και να διαφυλάξουμε «ως κόρην οφθαλμού» την παραδοσιακή λειτουργική μουσική της Ορθοδοξίας μας. Να διατηρήσουμε στις Εκκλησίες μας τη Βυζαντινή Εκκλησιαστική σε υψηλά επίπεδα ερμηνείας και έκφρασης. Να την περιβάλλουμε με σεβασμό και αγάπη, καταβάλλοντας και κόπο και μόχθο πολύ για τη στήριξή της, όπως την αγάπησαν και μόχθησαν γι' αυτή οι μεγάλοι Εκκλησιαστικοί μας μελουργοί, που την θεμελίωσαν, την εξέθρεψαν και την καλλιέργησαν για να την καταστήσουν το υπέροχο μουσικό μεγαλουργημα που είναι σήμερα.

Είναι χρέος μας να επαναφέρουμε στους Ιερούς Ναούς μας, την αίγλη εκείνης της παλιάς Βυζαντινής εποχής. Μόνο έτσι θα διατηρήσουμε τη μουσική λειτουργική μας παράδοση αλώβητη και απρόσβλητη από κάθε ξένη επιβουλή.

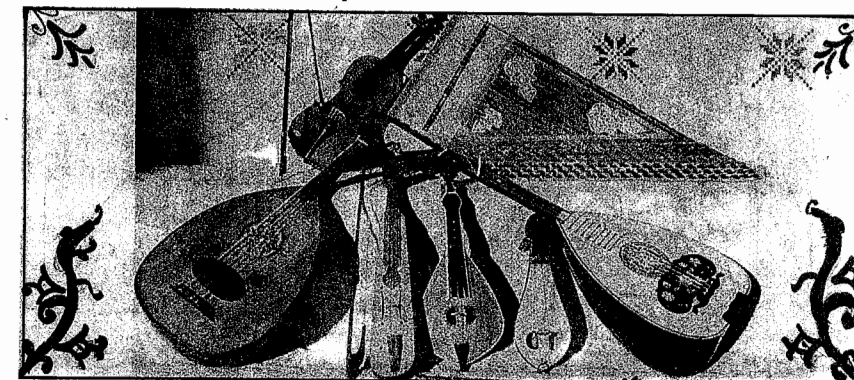
Σήμερα μάλιστα που ανοίγουν διάπλατα οι θύρες της Ευρωπαϊκής ενοποίησης και ο Ρωμαιοκαθολικισμός, με τις οργανοπολυφωνικές μελωδικές σειρήνες συνοδευόμενες από το αισθησιακό ελκυστικό πνεύμα των καιρών, θα επιπέσει ανελέητα να την αλλοτριώσει και να την εκδιώξει από τις Ορθόδοξες Εκκλησίες μας, το χρέος όλων καθίσταται επιτακτικότερο. Φύλακες γρηγορείτε. Ο εφησυχασμός, ο κάθε είδους συμβιβασμός με νόθες καταστάσεις, και η οποιασδήποτε μορφής, ολιγωρία μπροστά στα «σημεία των καιρών» θα είναι «μέγα και ασύγγνωστον αμάρτημα και ενώπιον της Εκκλησίας και ενώπιον του Έθνους».



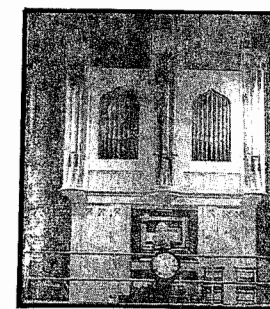
¹⁴². Ωστόσο υπάρχουν και οι αντίθετες απόψεις. Ο Μουσικολόγος και λόγιος Ελισαίος Γιαννίδης (Σταματιάδης), στο αξιολογώτατο βιβλίο του: «Η Β.Μ. και οι εναρμονίσεις της» αποφαίνεται κατηγορηματικά ότι: «Η Β.Μ. έχει αξίαν και πρέπει να διατηρηθεί. Και επειδή σήμερα ψάλλεται στη Φυσική κλίμακα, μπορεί να εναρμονισθεί σ' όλους τους ήχους της». Με την άποψη αυτή συμφώνησαν και ορισμένοι Νεοέλληνες συνθέτες (Γ. Λαμπελέτ, Π.Ι. Πετρίδης κ.ά.). (Ν. Βεργωτής - «Μ. Χρονικά» - 1930 τ. Β', τεύχ. 12 σελ. 339).

Ὁ παρὼν ἐξήγησεν πρὸς ἐμὴν αἰφύνην λαμπάδα τῆς τοῦ Χριστοῦ
μετάνοιας ἐκκλησίας ἡχος αἰ.

Τον δεῖτε ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ... ὡς ἐξηγήθη ἐκ τῆς παλαιᾶς γραφῆς
ἀπὸ τοῦ Ἀντωνίου Λαμπαδάρου τῆς Μ. τοῦ Χ.Ε.



Θ. ΤΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΟΡΓΑΝΑ ΣΤΗΝ ΟΡΘΟΔΟΞΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑ



Το Εκκλησιαστικό Ὅργανο

α. «Αφαίρεσον ἀπ' ἐμοῦ τὸν ἦχον
τῶν ὠδῶν σου καὶ τὸ ἄσμα τῶν
ὀργάνων σου δὲν θέλω ἀκούσει».

(Προφ. Ἀμώς, Ε' Κεφ. 23)

β. «Ψάλλετε συνετῶς, μὴ διὰ κι-
θαράν ὡς οἱ πρῶην. Τοῦτο γὰρ
το συνετῶς».

(Αγ. Ἀθανάσιος ΒΕΠΕΣ 32, 117)

1. Γενικά



εἰσαγωγή μουσικῶν ὀργάνων στὴ λατρευτικὴ πράξη τῆς Ορ-
θόδοξης Ἐκκλησίας, εἶναι ἓνα ζήτημα ποὺ κατὰ καιροὺς ἔχει
απασχολήσει σοβαρά τὸν ψαλτικὸ καὶ γενικότερα τὸν Ἐκ-
κλησιαστικὸ Κόσμο.

Πολλές φορές ἔχει προταθεῖ χρησιμοποίησις στὴν Ἐκ-
κλησία τοῦ Ἀρμονίου, κατὰ τὰ Δυτικὰ πρότυπα, καὶ ἀκόμη ἄλλων μουσικῶν
ὀργάνων, ὅπως βιολιού, κιθάρας κ.λπ.

Σήμερα ὑπάρχει πράγματι μιὰ ἱκανὴ μερίδα Ἐκκλησιαζομένων ποὺ υπο-
στηρίζει ὅτι θὰ ἦταν ὠφελιμότερο γιὰ τὴν Ἐκκλησίαν, ἀλλὰ καὶ γιὰ τοὺς προ-
σευχόμενους πιστοὺς, νὰ ἐκτελοῦνται οἱ Ἐκκλησιαστικοὶ ὕμνοι με τὴ συνο-
δείαν μουσικῶν ὀργάνων.

Εἶναι γεγονὸς ὅτι ἡ Ορθόδοξη Ἐκκλησία, ἀπὸ τοὺς πρώτους Χριστιανι-
κοὺς χρόνους, χρησιμοποίησε στὴ λατρεία, ἀποκλειστικὰ καὶ μόνον, τὴ
φωνητικὴ ψαλμωδία καὶ ἀπαγόρευσε τὰ μουσικὰ ὄργανα.

Ωστόσο η ίδια η Ορθόδοξη Εκκλησία χρησιμοποιεί σήμερα, στις ιερές ακολουθίες της, ψαλμικούς στίχους, οι οποίοι όχι μόνο αναφέρονται σε μουσικά όργανα, αλλά και τα προσδιορίζουν ως μέσα ψαλμώδησης και αίνεσης του Θεού. Πράγματι στην ακολουθία του Όρθρου και στη θέση των Αίνων ψάλλονται οι στίχοι:

- Αινείτε τον Κύριον εν ήχω σάλπιγγος...
- Αινείτε αυτόν εν κυμβάλοις...
- Αινείτε αυτόν εν ψαλτηρίω και κιθάρα...
- Αινείτε αυτόν εν χορδαίς και οργάνοις...

Οι υποστηρικτές και θιασώτες της χρήσης των μουσικών οργάνων στην Εκκλησία δεν παραλείπουν να επικαλεσθούν την ψαλμώδηση των στίχων αυτών, προκειμένου να ενισχύσουν και να θεμελιώσουν την άποψή τους και τη θέση τους αυτή.

Η εμμελής απαγγελία των στίχων αυτών, όπως και άλλων παρόμοιων ψαλμικών στίχων στις διάφορες ακολουθίες, οδηγεί πράγματι σε παρερμηνείες και λανθασμένους συσχετισμούς. Γι αυτό, προκειμένου να εξετάσουμε το όλον θέμα από όλες τις πλευρές του, θα πρέπει να πάρουμε τα πράγματα με τη σειρά και να τα δούμε ένα - ένα. Και πρώτα απ' όλα θα χρειασθεί να ανατρέξουμε και να εξετάσουμε, αναλυτικά και σε βάθος, τα μέσα έκφρασης της Θείας λατρείας, τα οποία, διαχρονικά, χρησιμοποίησε ο άνθρωπος, αρχίζοντας από την **Προχριστιανική εποχή**.

α. Η καταγωγή των μουσικών οργάνων, το είδος (μορφή) και η χρήση τους συνδέονται με πολλούς θρύλους, πίστεις και προκαταλήψεις. Η εξέλιξη πάντως και ανάπτυξη της μουσικής, γενικά, είναι άμεσα συνδεδεμένη με την ανάπτυξη και τελειοποίηση των μουσικών οργάνων. Η οργανική μουσική στους Αρχαίους χρόνους ήταν πάντα αναπόσπαστα συνδεδεμένη με τη φωνητική μουσική σε όλες σχεδόν τις εκδηλώσεις των Αρχαίων λαών.

Ιδιαίτερα στην Αρχαία Ελλάδα θεωρούσαν την καθιέρωση και τη χρήση των μουσικών οργάνων θεϊκή βούληση και επιταγή. Ο χρηστικός τους δε ρόλος ήταν πάντοτε διττός. Κοσμικός και Θρησκευτικός.

Συνοδευτικά πάντοτε της φωνητικής μουσικής εκπληρούσαν πρώτον, τους κοινωνικούς σκοπούς της μουσικής που συνδέονταν άμεσα με όλες τις κοινωνικές εκφράσεις της ανθρώπινης ζωής. Στις περιπτώσεις αυτές η μουσική λειτουργεί ως τέχνη που ψυχαγωγεί, εκφράζει την ψυχή και την διάνοια του ανθρώπου και συμμετέχει σ' όλα τα γεγονότα της ζωής του.

Δεύτερον, σημαντικό και σπουδαίο ρόλο έπαιζαν τα μουσικά όργανα στις θρησκευτικές ιεροτελεστίες, τις λιτανείες για επίκληση της θεϊκής προστασίας και τις διάφορες τελετουργίες.

Σε πολλούς λαούς διαπιστώνεται ότι τα βασικά μουσικά όργανα (αυλός, τύμπανο, λύρα) ταυτίζονται με τη θεότητα, την ψυχή ή την φωνή των θεών και των πνευμάτων των νεκρών. Σε μερικούς λαούς μάλιστα ορισμένα όργανα

να ήσαν προορισμένα για συγκεκριμένες μόνο τελετουργίες και μάλιστα απαγορεύονταν «*επί ποιή θανάτου*» να παίζονται από γυναίκες και μη μνημένους.

Η χρήση, λοιπόν, των μουσικών οργάνων στη «*θρησκευτική μουσική*» των προχριστιανικών χρόνων, είναι κοινό φαινόμενο όλων των μουσικών πολιτισμών.

Στην Αρχαία Ελλάδα, από την αρχική χορική ποίηση, στην οποία ήταν απαραίτητη η ενόργανη μουσική συνοδεία του αυλού, μέχρι την καθιέρωση των μουσικών αγώνων με μουσικά όργανα, όλη η πορεία της εξέλιξης της μουσικής είναι συνδεδεμένη με μια ποικιλία και πολλαπλότητα στη χρήση των μουσικών οργάνων με πρωταγωνιστικό ρόλο.



Αυλητής και
αιδός σε
αγώνα αυ-
λωδίας (αγ-
γείο του δου
αι. π.Χ.
Μητροπολι-
τικό Μουσεί-
ο Ν. Υόρκης)

Εν τούτοις όμως, στη «*θρησκευτική*» μουσική των Αρχαιοελλήνων, που είχε αντικείμενο και σκοπό τη λατρεία των Θεών, τα μουσικά όργανα, παρά τον πλούτο και τη μεγάλη ποικιλία, ήσαν σε πολλές περιπτώσεις (συνοδευτικά πάντα) σε δευτερεύοντα ρόλο και πάντα σε δεύτερη μοίρα, μετά τη φωνητική μουσική. Τα μουσικά όργανα, για την Αρχαιοελληνική «*θρησκευτική*» μουσική, δεν ανταποκρίνονται κατ' ευθείαν στα ιδεώδη της, γι' αυτό και αποδέχεται σε πρώτο ρόλο την καθαρή φωνητική μουσική και τις πολυπρόσωπες χορωδίες. (Όπως στον ψαλμό του Δελφικού ύμνου με εξηκονταμελή χορό κ.λπ.).

Αυτό το μουσικό πνεύμα επικρατούσε στην Αρχαία Ελλάδα μέχρι τους χρόνους της έλευσης του Χριστιανισμού.

Στο Εβραϊκό Έθνος τα πράγματα ήσαν διαφορετικά. Οι λατρευτικές διαδικασίες στις Ιουδαϊκές συναγωγές και συνάξεις ήσαν άμεσα συνδεδεμένες με τα μουσικά όργανα και τις θυσίες. Ο Ιουδαϊσμός είχε νομοθετικά καθιερώσει τόσο την **οργανική** όσο και την **αιματηρή** λατρεία με θυσίες ζώων.

Διαβάζουμε π.χ. στα βιβλία της Π. Διαθήκης:

1. «... πάντες οι υιοί Ισραήλ παίζοντες ενώπιον Κυρίου εν οργάνοις, ηρμωσμένοι εν ισχύ και εν ωδές και εν κιννύρες και εν τυμπάνοις και εν κυμβάλοις και εν αυλοίς». (Βασιλειών - Κεφ. Β' στιχ. 5).

2. «... Θα θυσιάσεις εις τον Θεόν αμνούς ενιαυσίους, αμώμους... και μόσχον εκ βοών άμωμον... και... κριούς...». (Εβρ. Θ9, Θ18).

Η οργανική λοιπόν λατρεία, όπως επίσης και η αιματηρή, είναι γνώρισμα και διαδικασία που χαρακτηρίζει την Ιουδαϊκή προχριστιανική εποχή, την εποχή δηλαδή των προφητών, που η έλευση του Μεσσία είναι όραμα και προσμονή.

Ο τρόπος αυτός της λατρείας διαμορφώθηκε ως είδος αντιπερισπασμού και αντίδρασης στη ροπή και την τάση των ανθρώπων προς την ειδωλολατρεία.



Λεπτομέρεια
από τοιχογραφία
της Μεγ. Λαύρας
Αγίου Όρους

Έτσι η «αναδυόμενη και διοχετευόμενη στον αέρα» μουσική, από τα μουσικά όργανα, και η χαρακτηριστική προς τον ουρανό κίνηση των παραγόμενων στοιχείων από τις αιματηρές θυσίες (πέρα από την καθ' αυτή έννοια της θυσίας), έδωσαν πνευματικό χαρακτήρα στον τρόπο αυτό της λατρείας, που ήταν απαραίτητος για την αποσύνδεσή του από τα προσιτά στην ανθρώπινη αντίληψη «υλικά» είδωλα.

Προκειμένου δε να αποκτήσει και την απαιτούμενη νομολογική και θρησκευτική αστηρότητα, δόθηκε σ' αυτόν και το πικρός περιορισμός.

Καθορίστηκε να γίνεται μόνο στα Ιεροσόλυμα και ειδικότερα στο Ναό του Σολομώντος. Εκεί μόνο μπορούσαν οι Ιουδαίοι να λατρεύουν «οργανικά» το Θεό και σε κανένα άλλο μέρος.

«Εν μια των Πόλεων μόνον. Εξελέξαντο δε Κύριος την Σιών».

Η τέλεση λατρευτικής σύναξης έξω από τα Ιεροσόλυμα εθεωρείτο παρανομία. Είναι γνωστός ο ψαλμός (136ος), στον οποίο περιγράφεται η διαμαρτυρία και η άρνηση των Ιουδαίων αιχμαλώτων να ψάλουν, όπως τους ζήτησαν, μακριά από την πόλη των Ιεροσολύμων «εκ των Ωδών Σιών» (518 π.Χ.).

«Πως άσωμεν την Ωδήν Κυρίου επί γης αλλοτρίας...».

β. Με την έλευση του Χριστού και από τα πρώτα χρόνια της οργάνωσής της, η Χριστιανική Εκκλησία χρησιμοποίησε πολλά στοιχεία του Ελληνικού Πολιτισμού σε όλα τα μέσα έκφρασης της νέας θρησκείας και διαφοροποίησε τις λειτουργικές της διαδικασίες.

Πήρε από τον Ελληνισμό τη Γλώσσα, την οποία χρησιμοποίησαν, και κατά κάποιο τρόπο καλλιέργησαν οι περίφημοι υμνογράφοι της, ενώ παράλληλα πήρε και τους τρόπους μουσικής έκφρασης τους οποίους χρησιμοποίησε στα πρωτοχριστιανικά λατρευτικά άσματα.

Η οργάνωση της πρώτης Χριστιανικής Εκκλησίας, στη γενική της έννοια, συνάντησε πολλές δυσκολίες, γιατί η νέα θρησκεία, ενώ είχε σαν υπέδαφος, που τη στήριζε και την εξέθρεψε, τον Ιουδαϊσμό, βασίστηκε περισσότερο στο Ελληνικό στοιχείο. Η Ελληνική γλώσσα είχε επικρατήσει στην Εγγύς Ανατολή σε σημαντικό βαθμό, από την εποχή ακόμη των Ελληνιστικών χρόνων (3 αιώνες π.Χ.). ενώ το μεγαλύτερο μέρος των Εβραίων, οι επονομαζόμενοι «Ελληνιστές», χρησιμοποιούσαν και μελετούσαν τα ιερά βιβλία της Παλαιάς Διαθήκης μεταφρασμένα στην Ελληνική γλώσσα από τους «Εβδομήκοντα».

Έτσι από τα πρώτα χρόνια του Χριστιανισμού, ο Ελληνισμός κυριάρχησε και εισέδωσε στον Ιουδαϊκό χώρο, με συνέπεια να παρατηρηθεί σύντομα ένας προοδευτικός παραμερισμός και μια διαφοροποίηση των τρόπων και μεθόδων ομαδικής λατρείας στις συνάξεις των πρώτων Ιουδαίων χριστιανών, συγκριτικά με την προχριστιανική εποχή.

Συχνά, στη νέα Εκκλησία, χρησιμοποιείται ο όρος «παρρησία» ο οποίος ανήκει στο λεξιλόγιο των Αρχαίων Ελλήνων με τη σημασία της ελευθερίας του λόγου. Ο χριστιανός μετά το «Βάπτισμα» ζει πια με «παρρησία», δηλαδή με τη δυνατότητα να μιλά ελεύθερα, ακόμη και σ' αυτόν το Θεό. Ο Ευαγγελιστής Λουκάς περιγράφει ότι η πρώτη έκφραση οργάνωσης της Εκκλησίας στα Ιεροσόλυμα γίνεται με βάση τα Ελληνικά πρότυπα. Η πρώτη Αποστολική Σύνοδος (48-49 μ.Χ.), διεξάγεται κατά τη διαδικασία των συνελεύσεων στην Αρχαία Ελλάδα.

Όλα αυτά δείχνουν ακριβώς μια ριζική και ουσιώδη αλλαγή στην οργάνωση και μεθοδολογία της Θείας λατρείας στην πρώτη Χριστιανική Εκκλησία. Δεν χρησιμοποιούνται πλέον «όργανα» και «θυσίες» και η Εκκλησία

που ονομάζεται τώρα «Εκκλησία του Θεού» ή «του Χριστού», έχει απαγγι-
στωθεί τελείως από τα Ιουδαϊκά πρότυπα¹⁴³.

Ο Απόστολος Παύλος περιγράφοντας και παραλληλίζοντας τη λατρεία
της Χριστιανικής Εκκλησίας με εκείνη της προχριστιανικής εποχής, ομιλεί
συνεχώς για «Υμνολογία» στη νέα Εκκλησία χωρίς να αναφέρει πουθενά
κάτι σχετικό με μουσικά όργανα ή θυσίες. Ακόμη και αυτός ο Θωμάς ο Ακι-
νάτης, το ίνδαλμα του Καθολικισμού, αναφερόμενος στο θέμα της απαγό-
ρευσης των μουσικών οργάνων από τις λατρευτικές διαδικασίες της πρώτης
χριστιανικής Εκκλησίας, έγραφε τον 13ο αιώνα: «... η Εκκλησία του δεν με-
τεχειρίζετο μουσικά όργανα, οίον Κιθάρας και Ψαλτήρας, πριν Αίνον του Θεού,
ίνα μη φανεί Ιουδαϊζουσα...».

**Τα μουσικά όργανα συνεπώς όπως και οι θυσίες καταργήθηκαν ευθύς
αμέσως από την πρώτη Χριστιανική Εκκλησία¹⁴⁴.**

γ. Τα βασικά λειτουργικά βιβλία στην Ορθόδοξη λατρεία είναι οι Θείες
Λειτουργίες. Η πρώτη Θ. Λειτουργία είναι του Αποστόλου Ιακώβου του
Αδελφοθέου. Η Λειτουργία αυτή αποτέλεσε την κρηπίδα και το θεμέλιο για
να γραφούν αργότερα και οι μεταγενέστερες Θ. Λειτουργίες, του Μ. Βασι-
λείου, του Ι. Χρυσοστόμου, η Αρμενική και η των Προηγιασμένων τιμίων
Δώρων.

Σε ΟΥΔΕΝ από αυτά τα λειτουργικά βιβλία αναφέρεται έστω και μία
περίπτωση λατρευτικής πράξης ή Εκκλησιαστικού ύμνου που θα έπρεπε να
συνοδεύεται κατά την εκτέλεση από μουσικά όργανα. Ούτε καν μνεΐα γίνε-
ται τέτοιων οργάνων.

δ. Υπάρχουν δύο περιγραφές λατρείας των πρώτων αιώνων, οι οποίες
μας δίνουν σημαντικά στοιχεία. Η μία είναι από το οδοιπορικό της Συλβίας
(385-388) στα Ιεροσόλυμα, στο Ναό της Αναστασίας του BAUMSTARK,
και η άλλη είναι του Ιουστίνου. Στις περιγραφές αυτές αναφέρονται υμνολο-
γίες και ψαλμωδίες λιτές και απλές, χωρίς να γίνεται αναφορά σε οποιοδή-
ποτε μουσικό όργανο.

ε. Η Αγιογραφία, η οποία διαχρονικά αναπαρέστησε λειτουργικές συ-
νάξεις καθώς και μορφές Αγίων υμνογράφων και μελοποιών (Ι. Δαμασκηνό,
Ρωμανό το Μελωδό, Ι. Κουκουζέλη κ.ά.), επιβεβαιώνει την απουσία των
μουσικών οργάνων από τις λατρευτικές διαδικασίες της Ορθόδοξης Εκκλη-
σίας. Ουδείς ζωγράφος απεικόνισε ποτέ σε αγιογραφία όργανο πνευστό ή

143. Οι λατρευτικοί ύμνοι, με το χρόνο μεταβάλλονται και διαφοροποιούνται ενώ μορφώ-
νεται νέο μουσικό ύφος, καθαρά Εκκλησιαστικό, και η ψαλμωδία εξελίσσεται σιγά - σιγά σε
υψηλή τέχνη για να κορυφωθεί και να φθάσει στον κολοφώνα της ανάπτυξής της στους κατοπι-
νούς Βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς χρόνους.

144. Παρά την επίσημη απαγόρευση των μουσικών οργάνων από την Εκκλησία, φαίνεται
ότι τους πρώτους αιώνες γινόταν σε μερικές Εκκλησίες ανεξέλεγκτη χρήση μουσικών οργάνων
με ιδιωτικές πρωτοβουλίες (όπως εξ άλλου γίνεται και σήμερα) γι' αυτό βλέπουμε τον 6ο αιώνα
ότι ο Πάπας Γρηγόριος ο Διάλογος, στην προσπάθειά του να επιβάλει το Γρηγοριανό μέλος,
προσπάθησε με μια σειρά από Συνόδους να απαγορεύσει με βαρείς αφορισμούς τη χρήση από
τις Εκκλησίες των μουσικών οργάνων.

έγχορδο ως μέσο Θείας λατρείας¹⁴⁵. Ούτε στην αναπαράσταση της πρώτης
και κορυφαίας Λειτουργίας του ΜΥΣΤΙΚΟΥ ΔΕΙΠΝΟΥ (Ματθ. ΚΣΤ' 30)
απεικονίζεται οποιοδήποτε μουσικό όργανο. (Εμμ. Σιγανός - Ι. Νέα, Φεβρ.
1983 - αρ. 221). Στις ζωγραφικές όμως με αναπαραστάσεις από την εποχή
της Π. Διαθήκης, έχουμε απεικονήσεις μουσικών οργάνων (ψαλτήριο, λύρα,
κιθάρα κ.λπ.) όπως π.χ. του Δαυΐδ.

στ. Διαπιστώνουμε, λοιπόν, απ' όλα τα παραπάνω ότι πράγματι, ευθύς
εξ αρχής, οι Χριστιανικές Εκκλησίες τήρησαν πιστά τις Αποστολικές¹⁴⁶,
κατ' αρχήν, και στη συνέχεια τις Συνοδικές διατάξεις και ουδέποτε χρησι-
μοποίησαν μουσικά όργανα στις λατρευτικές ακολουθίες τους. Η τάξη αυτή,
της χρήσης στους Ναούς της φωνητικής μόνο ψαλμωδίας, ακολούθησαν
στην ολότητά τους οι Χριστ. Εκκλησίες μέχρι τον 9ο αιώνα. Μετά τον 9ο αι.
απ' όλες τις Εκκλησίες μόνο η Δυτική Ρωμαιοκαθολική, έκρινε και καθιέ-
ρωσε τη χρήση της ενόργανης μουσικής, ως επικουρική της φωνητικής,
στην ώρα της Θ. Λειτουργίας, και εισήγαγε το αρμόνιο στη λατρευτική τε-
λετουργία.

Η Ορθόδοξη Εκκλησία έμεινε πιστή στη παράδοση και ουδέποτε πρό-
τεινε χρήση αρμονίου ή άλλου μουσικού οργάνου στη λατρευτική πράξη¹⁴⁷.

Επίσης οι Έλληνες μουσικοί, μουσικοδιδάσκαλοι και Πρωτοψάλτες
του Βυζαντίου, οι οποίοι επί αιώνες σχετίζονταν με Οθωμανούς συναδέλ-
φους τους και γνώριζαν άριστα, τόσο την κατασκευή όσο και τη χρήση πολ-
λών μουσικών οργάνων, και συμμετείχαν δραστήρια στη μουσική ζωή των
Τουρκικών μονών (τεκέδων) και του Σουλτανικού Παλατιού στην Κων/πο-
λη, και συνέβαλαν ουσιαστικά με την τέχνη τους στη δημιουργία της Τούρ-
κικής «Κλασσικής μουσικής», ουδέποτε διανοήθηκαν, ως Εκκλησιαστικοί
μουσικοί ερμηνευτές, να χρησιμοποιήσουν όργανα στην Εκκλησία.

Τα όργανα αυτά οι μεγάλοι μουσικοδιδάσκαλοι τα χρησιμοποιούσαν,
αφ' ενός μεν για τον έλεγχο των συνθέσεών τους¹⁴⁸, αφ' ετέρου δε για να
παίζουν τα τραγούδια τους σε εορταστικές και άλλες εκδηλώσεις (π.χ. δο-
χές¹⁴⁹, Ιππόδρομος κ.λπ.). Χρησιμοποιούσαν κυρίως, Ταμπούρα (Πανδουρί-
δα), κανονάκι (ψαλτήρι), λύρα, βιολί, Ούτι και Νέι (Πλαγιάλο)¹⁵⁰. Τα όργα-

145. Ορισμένες τοιχογραφίες που υπάρχουν (κυρίως στο Άγιον Όρος) αναφέρονται και
απεικονίζουν σκηνές της εποχής της Π. Διαθήκης, όπως επίσης υπάρχουν και εικόνες μελο-
ποιών με όργανα (π.χ. πανδουρίδα) αλλά δεν πρόκειται περί αγιογραφιών.

146. Βλ. κείμενο ιη' σελ. 230 του παρόντος.
147. «... Χρήσις οργάνων εν τῇς ιεραῖς παρ' ἡμῖν τελεταῖς ἐγένετο παρὰ τινι τάξει αιρετικῶν,
οὐχὶ παρ' ὀρθοδόξων» (Μ. Ι. Γεδεών - Μέγας Χαρτοφύλακας «Μουσικά Χρονικά» - 1930 τ. Β 9
τεύχ. 12, σελ. 314).

148. «... Όσα δε σφάλματα τύχη να φύγῃσι ἀπὸ τὴν ἀντίληψιν τοῦ νοῦς, ὅταν μελίξῃ (ο μελο-
ποιός) τινὰς μόνον με τὴν φωνήν, αὐτὰ διὰ τοῦ οργάνου φανερώνονται καὶ ἀξιῶνται διορθώσε-
ως». (Χρυσάνθος εκ Μαδύτου, «Θεωρητικὸν Μέγας» - 1832, § 432).

149. Θριαμβευτικές παρελάσεις τῶν Αυτοκρατόρων στο Βυζάντιο.

150. Γνωστά όργανα ἦσαν ἐπίσης τα: Αὐλός, Κάδα, Φόρμιγγα, Σαντούρι, Κιθάρα, Κυνίρα,
Πικτίδα, Σαμβύκη, Κλαβεσσέν κ.ά. Επίσης υπάρχει διάκριση μεταξύ τῆς Πανδουρίδας καὶ τῆς
Βυζαντινῆς Ταμπούρας. Συνέχεια τῆς Πανδουρίδας ἔχουμε σήμερα τὸν Ταμπουρά καὶ τὸ Μπου-
ζούκι (μήκος 54 εκ.). Ἡ Ταμπούρα ἦταν ἐπιτομή τῆς Πανδουρίδας με μήκος ὁμῶς 108 εκ. καὶ
ἦταν όργανο αστικής «κλασσικῆς» μουσικῆς τῆς Πόλης. Επίσης ἐκείνη τῆς Πλαγιάλου ἀπο-
τελεῖ τὸ σημερινό λεγόμενο Φλάουτο.

να αυτά, αποδίδουν με μεγάλη, μπορούμε να πούμε, πιστότητα, τα ποικίλα και λεπτά διαστήματα της ψαλτικής και δημοτικής μουσικής.

Τα μουσικά όργανα επέδρασαν σημαντικά και στις συνθετικές δημιουργίες των Βυζαντινών μελουργών. Η καλλοφωνική μελοποιία περιέχει πολλές συνθέσεις, οι οποίες είναι καταγραφές από μελωδικά ακούσματα μουσικών οργάνων και είναι γραμμένες για να ψάλλονται¹⁵¹. Αρκετές μελωδίες Εκκλησιαστικών ύμνων που χρησιμοποιούνται σήμερα στις λειτουργικές ακολουθίες της Εκκλησίας μας, έχουν προέλευση «Εξωτερική». Χρησιμοποιήθηκαν στις ασματικές ακολουθίες μόνο αφού πιστοποιήθηκε η καταλληλότητά τους να υπηρετήσουν συγκεκριμένο λατρευτικό σκοπό.

Ο Πρωτοψάλτης και μουσικός Βασίλειος Νόνης, αναφέρει σχετικά: «Πολλές μελωδίες από τις επευφημίες των Βασιλέων του Βυζαντίου που εκτελούντο με Βυζαντινά όργανα, έχουν παραμείνει στις ασματικές ακολουθίες της Εκκλησίας μας. Π.χ. Τα μεγαλυνάρια της Εορτής της Υπαπαντής του Σωτήρος είναι κατάλοιπα της λαϊκής μουσικής παράδοσης δανεισμένα από τέτοιες Βασιλικές επευφημίες, και είναι τονισμένα σε τρίσημο ρυθμό ακριβώς γιατί οι μελωδίες αυτές συνοδεύονταν από Βυζαντινά όργανα. Εκτός από τα κρατήματα, ακόμη και Εξαποστειλάρια, Θεοτοκία, διάφορα απολυτίκια και άλλα μέλη που συγκινούν το λαό, παίζονταν οργανικά σε συναυλίες Βυζαντινών σε διάφορους χώρους, εκτός Εκκλησιών, ή όταν πορεύονταν οι επίσημοι στις μεγάλες γιορτές προς τους Ναούς της Βασιλεύουσας. Αυτά τα εισήγαγαν αργότερα οι Εκκλησιαστικοί μουσικοί στις Εκκλησίες (χωρίς όργανα) λόγω του έντεχνου κάλλους και του ρυθμού τους. Ο Ι. Κουκουζέλης αναφέρει κράτημα καλούμενο «Βιόλα», κράτημα «οργανικό», κράτημα λεγόμενο «ανακαράς» (δηλαδή ονόματα οργάνων)». (Ιερ. Νέα, τεύχος 197 - Ιανουαρ. 1981).

Όλοι οι μεγάλοι Βυζαντινοί μελουργοί γνώριζαν ένα ή και περισσότερα από τα μουσικά όργανα που προαναφέραμε, αλλά ουδέποτε τα χρησιμοποίησαν στην Εκκλησία¹⁵².

ζ. Ερχόμαστε τώρα στο μεγάλο ερώτημα. Αφού η Ορθόδοξη Εκκλησία κατήγγησε, ευθύς εξ αρχής, και τα όργανα και τις θυσίες των ζώων από τη Θ. λατρεία, γιατί εξακολουθεί να χρησιμοποιεί ψαλμικούς στίχους που αναφέρονται σ' αυτά;

Η θέση των Ψαλμών στην Εκκλησία είναι πράγματι εξέχουσα. Σε όλες τις ακολουθίες χρησιμοποιείται ένα μεγάλο πλήθος ψαλμών, είτε υπό τη μορφή αναγνωσμάτων είτε υπό τη μορφή ψαλμάτων. Το βιβλίο των ψαλμών ήταν το προσφιλέστερο βιβλίο ανάγνωσης των πρώτων Χριστιανών, όχι

151. «... περί πολλού την Μουσικήν επιούντο οι Βυζαντινοί, ρυθμίζοντες τα κοσμικά άσματα επί των ιερών...» (Μ. Ι. Γεδεών - Μέγας Χαρτοφύλακας «Μουσικά Χρονικά» - 1930 τ. Β' σελ. 357).

152. Ο Θεόδωρος ο Φωκαέας, συγγραφέας της «Πανδώρας» (συλλογή Ελλην. και Τουρκικών τραγουδιών) και της «Εντέρπης» (συλ. Αραβοτουρκικών τραγουδιών), ο Δημήτριος Καντεμίρης (18ος αι.) ηγεμόνας της Μολδαβίας, άριστος μουσικός και δεξιοτέχνης μουσικών οργάνων, ο Χανεντές Ζαχαρίας, φίλος του Δανιήλ Πρωτοψάλτη καθώς και ο Χανεντές Ισμαήλ ακής και ο Σταυράκης ο Χανεντές θεωρούνται ως οι κύριοι εκπρόσωποι της Εξωτερικής μουσικής με μουσικά όργανα. Μεγάλο μέρος της συνθετικής τους δραστηριότητας πέρασε στη Τουρκική «κλασσική» μουσική παράδοση της Πόλης.

μόνο από τα άλλα βιβλία της Π. Διαθήκης, αλλά και της Κ. Διαθήκης. Ο Μέγας Βασίλειος χαρακτηρίζει το Βιβλίο των ψαλμών ως «Της Εκκλησίας φωνή», ενώ ο Βος κανόνας της Ζ' Οικουμενικής Συνόδου ορίζει ότι ο μέλλων να χειροτονισθεί Επίσκοπος, πρέπει οπωσδήποτε να γνωρίζει όλους τους ψαλμούς¹⁵³.

Επίσης και ο ιερός Χρυσόστομος συμβουλεύει τους πιστούς να μαθαίνουν και να απαγγέλουν ψαλμούς, έστω και αν δεν κατανοούν την έννοια των λόγων, «αγιάζεται γαρ και διά ρημάτων η γλώττα, όταν μετά προθυμίας ταύτα λέγεται»¹⁵⁴.

Έτσι η θέση των ψαλμών παρέμεινε ασάλευτη στο πέρασμα των αιώνων μέσα στην Εκκλησία. Σ' όλες τις ακολουθίες έχουν επιλεγεί και διαβάζονται ή ψάλλονται στίχοι με ποικιλία θεμάτων, τα οποία δεν έπαψαν ποτέ να αποτελούν αιώνια προβλήματα του Ανθρώπου, και στίχοι που να δημιουργούν στην ανθρώπινη ψυχή έντονα συναισθήματα. «Ψαλμός γαλήνης ψυχών, βραβευτής ειρήνης, το θορυβούν και κυμαίνον των λογμών καταστέλλων» παρατηρεί ωραιότατα ο Μ. Βασίλειος.

Μέσα λοιπόν στο μέγα πλήθος των ψαλμών που χρησιμοποιεί σήμερα η Εκκλησία, υπάρχουν και οι ψαλμικοί στίχοι που προαναφέραμε, «Αινείτε... εν ήχω σάλπιγγος...», «Αινείτε εν ψαλτηρίω και κιθάρα...» κ.λπ., καθώς και ψαλμικοί στίχοι που αναφέρονται στις αιματηρές διαδικασίες λατρείας, όπως π.χ. «Ενέγκατε τω Κυρίω υιούς κριών...», «Τότε ευδοκήσεις θυσίαν δικαιοσύνης, αναφοράν και ολοκαυτώματα: τότε ανοίσουσιν επί το θυσιαστήριόν σου μόσχους» κ.ά. Οι ψαλμοί αυτοί δεν έχουν, για την Εκκλησία σήμερα, παρά συμβολική και μεταφορική πνευματική έννοια. Τους χρησιμοποιεί, εκτός από τους λόγους που αναφέραμε, και διότι αποτελούν μια «ανάμνηση» της Ιουδαϊκής ενόργανης και αιματηρής λατρείας της Π. Διαθήκης σε αντιδιαστολή προς την «εν πνεύματι και αληθεία» πνευματική χριστιανική λατρεία της Καινής Διαθήκης¹⁵⁵. Η ψαλμώδηση αυτών των στίχων δε σημαίνει φυσικά ότι θα πρέπει να επανέλθουμε στην εποχή των Ιουδαϊκών συνάξεων της Π. Διαθήκης, με όργανα και θυσίες ζώων!!!

153. «Ὅθεν ορίζομεν πάντα τον πρόχρησθαι μέλλοντα εις τον της Επισκοπής βαθμόν, πάντως τον Ψαλτήρα γινώσκειν ίνα ως εκ τούτου και πάντα τον κατ' αυτόν κλήρον οὗτω νοηθεῖ μιν εἶσθαι».

154. Εξέχουσα θέση πήραν οι ψαλμοί και στην Παιδεία και για πολλούς αιώνες αποτέλεσαν τη βάση της στοιχειώδους μόρφωσης. Η παράδοση αυτή έφθασε μέχρι των χρόνων του «κρυφού σχολείου». Είναι γνωστό επίσης ότι κατά τους πρώτους χριστιανικούς χρόνους η κύρια και βασική λειτουργική διαδικασία στις Ι. Ακολουθίες ήταν η, μετά την προσευχή των πιστών (απλή ανάγνωση ψαλμών), ψαλμώδηση ψαλμικών στίχων: «Ἐκ νυκτός γαρ ὀρθρίζει παρ ημῖν ο λαός... τελευταίον αναστάντες των προσευχών, εις την ψαλμωδίαν καθίσταται, νυν διχη διειρημένοι, αντιψάλλουσιν ἀλλήλοις» (Μ. Βασίλειος).

155. Ο Ιερός Χρυσόστομος αποδέχεται και ερμηνεύει «Θεολογικά» τον τρόπο της «Οργανικής» και «Αιματηρής» προχριστιανικής λατρείας του Θεού. Τον αποδίδει σε **Θεϊκή συγκατάβαση**. Ο Θεός είδε, λέγει ο Ιερός Χρυσόστομος, ότι οι Άνθρωποι είχαν αρχίσει να αυτομολούν προς τα είδωλα και να ρέπουν προς την ειδωλολατρεία και γι αυτό επέτρεψε τις θυσίες. «Ουκούν (λοιπόν) καν εμοί θέτε». Λοιπόν μπορείτε να θυσιάσετε και εις εμέ ζώα. Το ίδιο και για τα μουσικά όργανα. Με Θεϊκή συγκατάβαση επετράπησαν. «... για την ασθένειαν αυτών, διά την παχύτητα της διανοίας αυτών, οὕτω και ταῦτα επέτρεψεν...». Τα επέτρεψε για να αφυπνίσει «το βάναυσον και ράθυμον αυτών...». (Α.Δ. Δελήμπασης - Ι. Νέα).

«Ὅπως λοιπόν δεν προσφέρουμε θυσίες ζώων, έτσι δεν τελούμε και ενόργανη λατρεία»¹⁵⁶.

Διαχρονική σύνδεση, λοιπόν, αποτελούν οι ψαλμοί, των προχριστιανικών λατρευτικών συνάξεων με τις μετέπειτα οργανωμένες και συστηματοποιημένες χριστιανικές ακολουθίες. Η Εκκλησία τους διατήρησε και τους χρησιμοποιεί και σήμερα για ψυχική και πνευματική ωφέλεια των πιστών.

Ωστόσο οι Ἅγιοι Πατέρες της Εκκλησίας έδωσαν και τη Θεολογική - μεταφορική ερμηνεία των ψαλμών αυτών, την οποία αποδέχεται η Εκκλησία, πλην όμως πρέπει να δεχθούμε ότι δεν είναι αυτός ο λόγος που η Εκκλησία τους χρησιμοποίησε εξ αρχής και εξακολουθεί να τους χρησιμοποιεί. Οι συμβολικές και μεταφορικές ερμηνείες δόθηκαν κατά καιρούς με σκοπό να αποτραπούν οι παρερμηνείες και ο κίνδυνος να συσχετισθούν με την «πρακτική» της Ορθόδοξης λογικής λατρείας.

Μια τέτοια ερμηνεία της έννοιας των λέξεων των ψαλμών του Δαυΐδ, έδωσε ο Μέγας Αθανάσιος. Θα αναφέρουμε μερικές αντιστοιχίες, έτσι όπως, με συμβολική έννοια καταγράφονται από το Μεγάλο Πατέρα της Εκκλησίας.

«... Και γαρ το αινείν τον Θεόν, εν Κυμβάλοις ευήχοις και Κιθάρα και δεκαχόρδω ψαλτηρίω, σύμβολον πάλιν ἦν...» (MIGNE - PG τ. 27).

Σάλπιγγα = Ευαγγελικόν κήρυγμα ή Αγγελικές Αινέσεις

Ψαλτήριο = Ψυχή (νους)

Κιθάρα = Σώμα

Τύμπανον = Παλαιά Διαθήκη ή νέκρωσις σαρκός

Χορός = Κοινή προσευχή και ψάλμωδία

Χορδαί = Το ανένδοτο προς κακία και αχάλαστο εκάστης αρετής

Όργανα (μουσικά) = Τα μέλη του σώματος, διαφωνητική ψάλμωδία («δι' οφθαλμού, διά γλώττης και διά χειρός»)

Κύμβαλα = Τα χεῖλη με τα οποία ψάλλουμε καθώς και οι ψαλμοί

Αλαλαγμός = Ψάλμωδία

Υιοί κριών = Οι πιστοί Χριστιανοί

Ως εσφαγμένον αρνίον = Ο Σταυρωθείς Κύριος ημών Ιησούς Χριστός

Θυσίαν δικαιοσύνης, ολοκαυτώματα, θυσία μόσχων = Αρετή και η αναίμακτος θυσία της Θ. Ευχαριστίας

Αυτή είναι, κατά το Μ. Αθανάσιο, η Θεολογική ερμηνεία των παραπάνω λέξεων των ψαλμών του Δαυΐδ που χρησιμοποιεί η Εκκλησία στις Ιερές ακολουθίες. Βασικός σκοπός του Μεγάλου Πατρός της Εκκλησίας ήταν ασφαλώς να αποτραπεί η χρήση των μουσικών οργάνων στην Εκκλησία.

Ανάλογη ερμηνευτική αντιστοιχία είχε δώσει και ο Κλήμης ο Αλεξανδρέυς (2ος αι. μ.Χ.), ενώ ο Ισίδωρος ο Πηλουσιώτης († 440) λέγει σχετικά:

156. «... η Αποστολική Ορθόδοξη Εκκλησία και τας οργανικάς ευφημίας συν ταις ανοήτοις θυσίαις εκπέμπεται, ως Ιουδαϊκής αβουλίας ευρήματα, ου γαρ ανύχοις ύλαις βούλεται δοξολογείσθαι Θεόν». (Κλήμης ο Αλεξανδρέυς - 2ος μ.Χ. αι.).

«... Αινείτε Αυτόν εν τυμπάνω και χορώ και οργάνοις και χορδαίς φησίν ο Ψαλμωδός, ου χαλκώ ηχούντι και οργάνοις θελκτικοίς τας θείας επιτρέπειν ωδάς, αλλά τύμπανον ημάς την εαυτού αποτλείν σάρκα παρεγγυών, ουδέν έχουσαν πάθους κίνημα, αλλά νεκράν τοις γήνιοις υπάρχουσαν μέλεσιν. Χορόν δε την σύμφωνον της Εκκλησίας αρμονίαν ζητεί. Και χορδάς τας εν ημίν αισθήσεις δηλοί υφ' ων το της γλώττης ανακρούεται πλήκτρον και όργανον ο πας ευρίσκεται άνθρωπος. Θεώ ενάρεστος και ανθρώποις ενάρεστος...».

η. Ευθύς εξ αρχής, λοιπόν, η Ορθόδοξη Εκκλησία χρησιμοποίησε στη λειτουργική πράξη αποκλειστικά και μόνο τη φωνητική (και μάλιστα μονότονη) μουσική και απαγόρευσε παντελώς τα μουσικά όργανα. Η αρχή αυτή που τηρήθηκε πιστά και απαρέγκλιτα αιώνες τώρα και αποτελεί πλέον λειτουργική νομοτέλεια για όλες τις νυχθημερόν κ.ά. ακολουθίες, δεν ήταν μια τυχαία και συμπτωματική επιλογή. Η απαγόρευση των μουσικών οργάνων από τη Θεία λατρεία, υπαγορεύτηκε από αυτή την ίδια τη φύση και τη δομή της λειτουργικής μουσικής, σε συνδυασμό με τους στόχους και σκοπούς που επιδιώκει ως μέσο λογικής λατρείας¹⁵⁷.

Πράγματι, η βαθιά και ενδελεχής μελέτη του ήθους και του λατρευτικού χαρακτήρα της Βυζ. μουσικής, που προσδιορίζουν την μοναδικότητά της για προσευχή (βλ. Κεφ. Δ'), οδηγεί ακριβώς στο συμπέρασμα ότι η ενόργανη μουσική επένδυση των ψαλλόμενων βυζαντινών ύμνων, αλλοιώνει τόσο τον χαρακτήρα όσο και τον αντικειμενικό τους σκοπό. Με το μουσικό όργανο, ο χαρακτήρας αλλοιώνεται, γιατί η Βυζ. μουσική είναι καθαρά «φωνητική» μουσική και επομένως πρέπει να εκτελείται με μοναδικό «μουσικό όργανο» την ανθρώπινη φύση. Μόνο φωνητικά είναι δυνατόν να εκτελεστούν και να αποδοθούν πιστά όλες οι μελισματικές αποχρώσεις και οι ιδιαίτερες σε κάθε περίπτωση μουσικές κλίμακες που συνθέτουν και προσδίδουν στις βυζαντινές μελωδίες τη δύναμη εκείνη που ξεπερνά κάθε λογική και κάθε γλώσσα και βοηθάει τον προσευχόμενο πιστό να υπερβαίνει τον εαυτό του, να ξεφύγει από το χώρο και τον τόπο και επικοινωνεί με τον Θεό.

Αλλά και ο αντικειμενικός σκοπός παραχαράσσεται γιατί ο Βυζαντινός ύμνος είναι μουσική και λόγος συνυφασμένα σε μια ενότητα, εις τρόπον ώστε ο Εκκλησιαζόμενος, ακούγοντας τη μουσική που αποδίδει η φωνή, να ακούει συγχρόνως και να κατανοεί το περιεχόμενο του ποιητικού κειμένου. Σ' αυτό έχει χαρακτηριστική μοναδικότητα η Βυζ. μουσική. Το μουσικό όργανο επικαλύπτει το κείμενο και επιβάλλει το μουσικό μέρος, ενώ η ποίηση μπαίνει σε δεύτερη θέση και δεν προβάλλεται ισότιμα με τη μελωδία. Κατά την ψάλμωδία πρέπει να γίνεται αποκάλυψη και όχι κάλυψη των θείων λόγων.

157. Είναι άκρως σημαντικό να επισημάνουμε την ιστορική διαπίστωση ότι όλοι οι, κατά καιρούς, εμφανιζόμενοι ως «νεωτερίζοντες» στα λειτουργικά πράγματα της Εκκλησίας (από τον 4ο αι. μέχρι σήμερα) χρησιμοποιούν την κοσμική και οργανική μουσική με βασικό στόχο ή να διαδόσουν κάποια «αίρεση» ή να προσβάλουν αυτή την ίδια την Εκκλησία. Σπάνια ο στόχος είναι η υποβοήθεια της λειτουργικότητας της Εκκλησίας.

Θα πρέπει επίσης να τονισθεί ιδιαίτερα ότι τα μουσικά όργανα, επειδή είναι συνδεδεμένα με κοσμικές και άλλες κοινωνικές εκδηλώσεις της ανθρώπινης δραστηριότητας, φυσικό είναι να διεγείρουν το Νουν και να τον οδηγούν σε κατευθύνσεις ξένες προς το αληθινό πνεύμα της ταπεινοφροσύνης και της αρετής, στοιχεία προς τα οποία αποβλέπει η Εκκλησιαστική μελωδία.

Ο προσευχόμενος πιστός, ακούγοντας την ψαλμωδία, οφείλει «να αποθέσει πάσαν την βιωτικήν μέριμναν» ώστε να γίνει «συγχωρευτής των άνω δυνάμεων». Κατά τη θεία λατρεία απαιτείται να συντελείται Θεία στροφή της ψυχής προς εαυτήν. Να γίνεται «συνέλιξις» της ψυχής για συντριβή, κατάνυξη και μετάνοια. Ο Θεός λόγος συστέλλει τον πιστό από «πάσης ελκύσεως και διαχύσεως» και τον οδηγεί στην «εν πνεύματι και αληθεία» λατρεία του Θεού. Αντίθετα, όσο ηδυπαθής είναι η μελωδία του, όπως συμβαίνει με την οργανική επένδυση, τόσο η ψυχή προσκολλάται σ' αυτή.

Τα μουσικά όργανα συσκοτίζουν την καθαρή έναρθρη μελωδία και οδηγούν τον ψάλλοντα στην ηδυφωνία κατά την οποία κυριαρχεί η ακουστική τέρψη και ηδονή, που απομακρύνει την ψυχή του πιστού από τη συντριβή, την κατάνυξη και την βεβαίωση της σωτηρίας της.

Η λέξη «Λειτουργία» σημαίνει ακριβώς συμμετοχή του Λαού στα «δρώμενα» της ακολουθίας. Έργο του Λαού είναι η όλη διαδικασία της Θείας λατρείας. Τα μουσικά όργανα, ως άψυχα αντικείμενα, αποκλείουν την συμμετοχή του Λαού, των προσευχόμενων πιστών, στη διαδικασία της Θείας λατρείας. Και όταν δεν υπάρχει συμμετοχή των πιστών, τότε δεν έχει και κανένα νόημα η όλη ακολουθία.

Συμπερασματικά, λοιπόν, μπορούμε να πούμε ότι η χρήση των μουσικών οργάνων στην λειτουργική πράξη της Ορθόδοξης Εκκλησίας θα έχει ως συνέπεια και αποτέλεσμα την μακροχρόνια ριζική αλλοίωση και φθορά της φυσιογνωμίας και μυστηριακής δομής του Ναού και των Ιερών ακολουθιών που επιτελούνται σ' αυτόν¹⁵⁸. Η πνευματικότητα της Ορθόδοξης λογικής λατρείας αποκλείει κάθε χρήση, όχι μόνο οργάνων, αλλά και λόγων και ύμνων ηδυπαθών και κοσμικών, ώστε να αποβαίνει πράγματι λατρεία «εν πνεύματι και αληθεία», όπως τονίσαμε και πιο πάνω.

2. Πληροφορίες για το «Εκκλ. Όργανο», το «Ψαλτήριο» κ.ά. από την σύγχρονη εποχή

Το «Όργανο» (ORGUE, ORGEL, ORGAN), το οποίο χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τη Δυτική Εκκλησία ως μουσικό όργανο συνοδείας Εκκλησιαστικών μελών και χρησιμοποιείται και σήμερα, έχει πάρει την

¹⁵⁸. Από δογματική σκοπιά, η χρήση παντός οργάνου στην Εκκλησία είναι αντικανονική, αυθαίρετη και αντιδογματική, όπως ακριβώς αντικανονική, αυθαίρετη και αντιδογματική είναι και η χρήση, από τη Δυτική Εκκλησία, του αρμονίου επί πολλούς αιώνες τώρα.

προσωνυμία «Εκκλησιαστικό όργανο» ακριβώς γι' αυτή την Εκκλησιαστική του χρήση. Είναι από τα πιο παλιά όργανα και η καταγωγή του μπορεί να αποδοθεί στην απλή σύριγγα του Πανός. Το πρώτο «πραγματικό» όμως όργανο υπήρξε η «ύδραυλις» (ύδραυλος) του 3ου π.Χ. αι. που είναι εφεύρεση του «Κτησίβιου του Αλεξανδρέα» (περ. 220 π.Χ.). Το όργανο του Κτησίβιου τελειοποιήθηκε αργότερα από το διάσημο μηχανικό της Αρχαιότητας τον Ήρωνα τον Αλεξανδρέα, ο οποίος άφησε και λεπτομερή περιγραφή της χρήσης του. Το αρχικό αυτό όργανο λειτουργούσε με βάση την υδραυλική πίεση.

Αργότερα, κατά τον 1ο μ.Χ. αιώνα, αναφέρεται το όργανο από τον Λατίνο Αρχιτέκτονα Βιτρούβιο και μετά από τρεις αιώνες, βρίσκουμε περιγραφή του από τον Αθήναιο τον Δεινοσοφιστή, καθώς και σε ένα επίγραμμα του Αυτοκράτορα Ιουλιανού.

Το όργανο αυτό χρησιμοποιήσαν, με διάφορες βελτιώσεις και προσαρμογές, και οι Βυζαντινοί (όπως και άλλα όργανα) πάντοτε εξωεκκλησιαστικά και κυρίως, λόγω της τεράστιας έντασης του ήχου του, στον Ιππόδρομο.

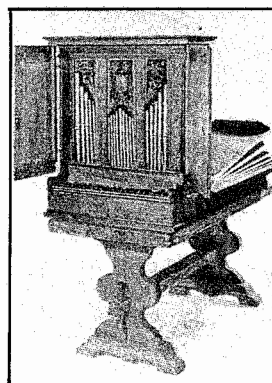
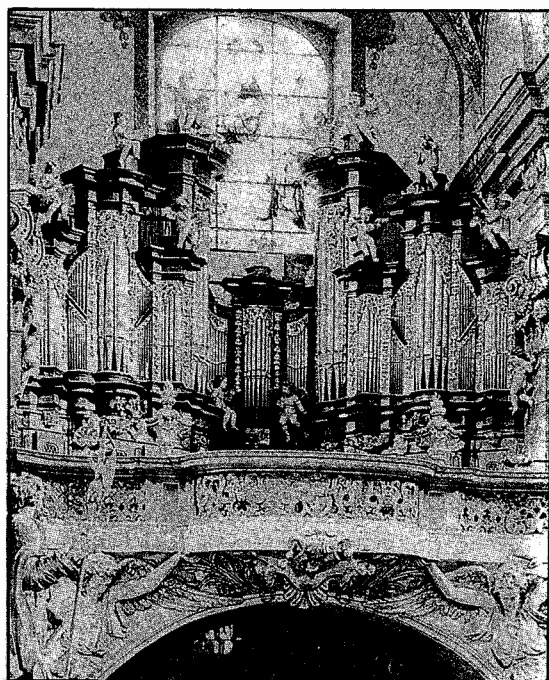
Τον 8ο αι. ένα τέτοιο όργανο δωρήθηκε στον Βασιλιά των Φράγκων Πιπύνο τον Κοντό από τον Αυτοκράτορα των Κοπρώνυμο. Αργότερα, παρόμοιο όργανο δώρισε ο Μιχαήλ ο Α' στον Κάρολο τον Μέγα (τέλη του 8ου αι.).

Στις αρχές του 9ου αι. εμφανίστηκαν τα πρώτα Δυτικά όργανα και το 822 μ.Χ. εισήχθη το Εκκλησιαστικό όργανο στις Λατινικές Εκκλησίες από τον Λουδοβίκο τον Ευσεβή, θέτοντάς το στην δικαιοδοσία του Πάπα.

Έπειτα από πολλές μεταβολές και βελτιώσεις, η Δυτική Εκκλησία μονιμοποίησε τελικά το όργανο, με το όνομα «Εκκλησιαστικό μουσικό όργανο HARMONIUM», κατά τον 13ο αιώνα. Σήμερα είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένο με τις ιερές ακολουθίες στις Ρωμαιοκαθολικές Εκκλησίες¹⁵⁹, παρά το γεγονός ότι κατά καιρούς εμφανίστηκαν και προκαθήμενοι της Παπικής Εκκλησίας οι οποίοι παραδέχθηκαν ότι «η οικεία μουσική της Εκκλησίας είναι μουσική καθαρώς φωνητική» (Πάπας Πίος ο Χ) και ότι «Οφείλομεν να βεβαιώσωμεν ότι το άσμα τη συνοδεία οργάνων δεν συνιστά κατ' ουδένα τρόπον το ιδεώδες της μουσικής της Εκκλησίας» (Πάπας Πίος ο ΧΙ).

Οι Βυζαντινοί Ψάλτες και μουσικοδιδάσκαλοι, γνώριζαν και χρησιμοποιούσαν, όπως προαναφέραμε, πολλά μουσικά όργανα, πάντα εξωεκκλησιαστικά, ουδέποτε όμως χρησιμοποιήσαν το Εκκλησιαστικό όργανο για τη Βυζ. μουσική γιατί είχαν επίγνωση της αδυναμίας που παρουσίαζε το όργανο αυτό να αποδώσει τα ιδιαίτερα μικροδιαστήματα των κλιμάκων της μουσικής αυτής. Γι' αυτό και δεν έλειψαν οι προσπάθειες κατασκευής ενός ειδικού μουσικού οργάνου, το οποίο να αποδίδει με πιστότητα και ακρίβεια όλες τις κλίμακες και όλους τους ρυθμούς της Βυζ. μουσικής.

¹⁵⁹. Ωστόσο σε ορισμένες περιπτώσεις και η Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία δεν χρησιμοποιεί όργανα. Π.χ. κατά την περίοδο της Μ. Τεσσαρακοστής αποφεύγονται τα όργανα. Στον Ι. Ναό του Αγ. Σίξτου στο Βατικανό δεν χρησιμοποιούνται όργανα όταν λειτουργεί ο Πάπας. Τη Μ. Παρασκευή στον Αγ. Πέτρο και σε άλλες Εκκλησίες το «Άγιος ο Θεός» ψάλλεται Ελληνικά και χωρίς Όργανα.



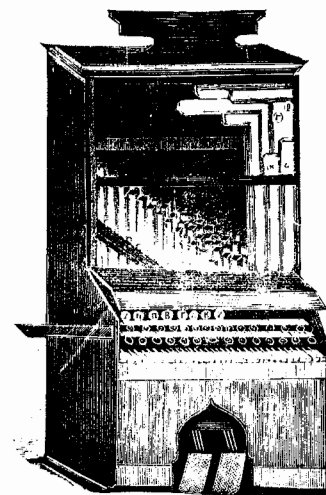
Εκκλησιαστικό όργανο. Αριστερά πολυσύνθετη μορφή και πάνω είδος φορητού οργάνου του 16ου αιώνα.

Η πιο σημαντική προσπάθεια έγινε από τη Μουσική Επιτροπή που συστήθηκε το 1881 από τον Πατριάρχη Ιωακείμ τον Γ' στην Κων/πολη. Πράγματι η επιτροπή αυτή έχοντας ως στόχο και σκοπό τη διευκόλυνση της διδασκαλίας και διά του τρόπου αυτού «τη διάσωση του ιερού μέλους», επινόησε και κατασκεύασε (1882) «κατάλληλον και εύχρηστον όργανον μουσικόν, επί του οποίου να εκτελώνται μετά της απαιτούμενης ακριβείας αι επί του μονόχορδου ορισθείσαι διαίρεσεις του φθόγγου». Το όργανο αυτό, το οποίο κλήθηκε «Ψαλτήριον»¹⁶⁰, θεωρήθηκε από την επιτροπή ότι είναι:

«1. Επιτήδειον προς ακριβή εκτέλεσιν του ιερού μέλους, όσον αφορά εις τα διαστήματα, και προς απόδοσιν των σημείων της ποιότητος όσον είναι δυνατή από ανύχου οργάνου».

160. Το «Ψαλτήριον» αποτελείτο από 37 αυλούς οι οποίοι λειτουργούσαν με ποδοκίνητους φυσητήρες. Απέδιδε με ακρίβεια διαστήματα και υποδιαίρεσεις αυτών σε έκταση φωνής δύο ογδών (δύο διαπασών κλίμακας). Η ονομασία «Ψαλτήριον» που έδωσε η επιτροπή στο όργανο έχει σχέση με τη λέξη «Ψαλμός». Η λέξη αυτή είναι Ελληνική και είναι μετάφραση της Εβραϊκής λέξης «MIZMOR» που σημαίνει άσμα που συνοδεύεται από έγχορδη μουσική. «*ψαλμός* μὲν γὰρ ἐστὶν ἡ διὰ τοῦ οργάνου τοῦ μουσικοῦ μελωδία. Ὡδὴ δὲ ἡ διὰ στόματος γενομένη τοῦ μέλους μετὰ τῶν ρημάτων ἐκφώνησις» (Γρηγ. Νύσσης, MIGNE 44, 493). Ψαλτήριον δε καλεῖται τὸ μουσικὸν ὄργανον. Η Εκκλησία βέβαια χρησιμοποιεῖ σήμερα τὴ λέξη «ψαλτήριον» με τὴν ἐννοία τοῦ βιβλίου τοῦ περιέχει τοὺς ψαλμοὺς ποὺ ἔχουν ἐπιλεγεί ἀπὸ τὰ βιβλία τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης. Με τὸ ὄνομα ἐπίσης «Ψαλτήριον» εἶναι γνωστὸ καὶ τὸ ἀρχαιότατο μουσικὸν ὄργανον ποὺ αποτελοῦσε βασικὸ λατρευτικὸ μέσο τοῦ Ιουδαϊκοῦ λαοῦ στὴν ἐποχὴ τῆς Π. Διαθήκης, καὶ τὸ ὁποῖο ἐπινοήθηκε ἀπὸ τὸν Ιουβάλ, ὅπως μας λέει ἡ Αγία Γραφή: «Καὶ ἔτεκεν Ἀδὰ τὸν Ιουβὴλ· οὗτος δὲ ἦν Πατὴρ οἰκούντων ἐν σκηναῖς κτηνοτρόφων. Καὶ τὸ ὄνομα τῶ ἀδελφῷ αὐτοῦ Ιοὺβάλ· Οὗτος ἦν ὁ καταδείξας ψαλτήριον καὶ κιθάραν» (Γεν. Κεφ. Δ'). Λείψανο τοῦ ψαλτηρίου τοῦ Ιουβάλ εἶναι τὸ ὀνομαζόμενον σημεῖον Κανονάκι.

2. κατάλληλον προς σαφή και μεθοδική διδασκαλίαν·
3. απαραίτητον προς ερμηνείαν της μουσικής θεωρίας, διότι δι' αὐτοῦ αἶρεται πάσα περί αὐτὴν σύγχυσις και αοριστία, και
4. συντελεστικόν προς παρίωσιν της σαλευομένης παραδόσεως» (Ἐκθεσις της Επιτροπῆς - 15 Ιουνίου 1885).



Το Ιωακείμειον
ΨΑΛΤΗΡΙΟΝ

Ο σκοπός του ψαλτηρίου απέτυχε, διότι μετά τὴν κατασκευὴ του και τὴ διάλυση της Η' Μουσικῆς Σχολῆς¹⁶¹, ἡ ὁποία ἐπρόκειτο νὰ το χρησιμοποιήσῃ (διαλύθηκε λίγους μῆνες μετὰ τὴν κατασκευὴ τοῦ οργάνου), τὸ ὄργανο ἔμεινε ἐπὶ 10 χρόνια στα ὑπόγεια τοῦ παλιοῦ κτιρίου της Μεγ. τοῦ Γένους Σχολῆ ἐν ἀχρησίᾳ. Ἐπειτα μεταφέρθηκε, με τὴ φροντίδα τοῦ ἐνθερμοῦ ζηλωτῆ της μουσικῆς - Λωνίδα Νικοκλή, γιὰ ἐπισκευή και τελειοποίηση. Μετὰ τὴν ἐπισκευή τοῦ μεταφέρθηκε στο Ζωγράφειο Γυμνάσιο τοῦ Πέραν ἀπ' ὅπου τὸ παρέλαβε γιὰ φύλαξη ὁ Μητροπολίτης - Αθανάσιος Καποράλης, Πρόεδρος της ιστορικῆς ἐπιτροπῆς τοῦ 1895¹⁶². Τὸ 1897 μεταφέρθηκε

στα Πατριαρχεῖα, πλην ὅμως σε οἰκτρὰ κατάσταση. Τὸ 1898 ὁ Πατριάρχης Κων/νος ὁ Ε' κάλεσε πάλι τὸν Λεων. Νικοκλή και τοῦ ἀνέθεσε τὴν ἀνασυγκρότηση τοῦ Ψαλτηρίου. Συγχρόνως ὁ Πατριάρχης ἀγόρασε ἀπὸ τὸν Λ. Νικοκλή και τὰ παρακάτω μουσικὰ ὅργανα ποὺ ὁ ἴδιος εἶχε κατασκευάσει.

1. Ὅργανο παρόμοιο με τὸ Ψαλτήριον ὀνομαζόμενο HARMONIUM.
2. Νέα κιθάρα, παρόμοια ἀλλὰ βελτιωμένη με τὴν κιθάρα ποὺ, λίγα χρόνια πρὶν εἶχε κατασκευάσει ὁ Γερμανὸς Αφθονίδης - Πρόεδρος της Μ. Επιτροπῆς 1881 και ἐπινοητής, κατὰ πάσαν πιθανότητα, τοῦ «Ψαλτηρίου».
3. Φθογγόμετρον, με ὑποδιαίρεσεις χορδῆς χιλίων χιλιοστημορίων κα ἀπόδοση τῶν συχνοτήτων ὅλων τῶν τόνων.

Τὸ «Ψαλτήριον» και τὰ τρία παραπάνω ὅργανα βρίσκονται σήμερα, ἀνδὲν ἔχουν καταστραφεί ὁλοσχερῶς, στὴν αἶθουσα της Πατριαρχικῆς Βιβλιοθήκης της Κων/πόλεως.

Τὸ 1924, ὁ μουσικοδιδάσκαλος Κων/νος Ψάχος ἐπενόησε και κατασκεύασε (στο Ἐττιγκεν της Βαυαρίας - Γερμανία) ὄργανον ποὺ τὸ ὀνόμασε

161. Ἰδὲ Κεφ. ΙΓ'.
162. Ἰδὲ Κεφ. Β3.

«Εύειον Παναρμόνιον», με πρακτικότερη εφαρμογή και συγχρονισμένη τεχνική, που απέδιδε πιστά τα διαστήματα και τις κλίμακες της Βυζ. μουσικής. Ωστόσο και το όργανο αυτό περιήλθε στην αφάνεια¹⁶³.

Σημαντικές επίσης προσπάθειες, για τον ίδιο σκοπό¹⁶⁴ έχουν γίνει και στις μέρες μας.

Η σημαντικότερη και πιο αξιόλογη προσπάθεια έχει γίνει από τον μουσικό **Αλέξανδρο Τράκα**.

Για να καταδειχθεί και κατανοηθεί ευχερέστερα το είδος και η ουσία του έργου του Αλεξ. Τράκα, παραθέτουμε ένα μεγάλο μέρος από επιστολή την οποία έστειλε ο Πρωτοψάλτης και τ. Γεν. Γραμματέας της ΟΜ.Σ.Ι.Ε. **Λεωνίδας Οικονόμου** στην εφημερίδα «**ΙΕΡΟΨΑΛΤΙΚΑ ΝΕΑ**» και η οποία δημοσιεύτηκε στο αριθμ. 256 φύλλο τον Δεκέμβριο του 1987.

Προς την εφημερίδα «**ΙΕΡΟΨΑΛΤΙΚΑ ΝΕΑ**»

Κύριε Πρόεδρε

... Τον τελευταίο καιρό πολλά ακούγονται αλλά και διαβάζονται για την κατασκευή του Βυζαντινού Μουσικού Οργάνου κ.λπ. Και να μεν είναι επαινετή κάθε προσπάθεια και κάθε κίνηση που στοχεύει στην ευρύτερη διάδοση της Βυζ. Μουσικής, πλην όμως αλλάζει ριζικά το νόημα της κάθε παρόμοιας κίνησης όταν καταπιάνεται με ένα πρόβλημα που έχει λυθεί προ πολλού, έχει αναγνωρισθεί και έχει κατοχυρωθεί με σειρά διπλωμάτων ευρεσιτεχνίας, κατά μείζονα δε λόγο όταν αποδεδειγμένα μιλάμε για χονδροειδείς αντιγραφές και σε τελευταία ανάλυση για κλοπή πνευματικής ιδιοκτησίας. Και εξηγούμαι.

Έχω στην κατοχή μου τα παρακάτω όργανα.

1) Βυζαντινή Κιθάρα απλή με σταθερά τάστα, 2) Βυζαντινή Κιθάρα με κινούμενα τάστα, 3) Βυζαντινή Κιθάρα σε τύπο χαβάγια με έγχρωμους δείκτες των διαστημάτων των τριών γενών, 4) Βυζαντινό μπουζούκι απλό με σταθερά τάστα, 5) Βυζαντινό μπουζούκι με κινούμενα τάστα, 6) Βυζαντινό μπουζούκι με έγχρωμους δείκτες όλων των διαστημάτων (όχι χαβάγια) και 7) Βυζαντινό μαντολίνο με σταθερά τάστα.

ΟΛΑ ΑΥΤΑ ΕΙΝΑΙ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΤΡΑΚΑ, ο οποίος αφιέρωσε τη ζωή του στην έρευνα και τη διδασκαλία της Βυζ. μουσικής. Ιδιαίτερα δε αφιέρωσε όλο το χρόνο της ζωής του, όταν δεν εργαζότανε για την επιβίωσή του, στην κατα-

163. Οι επίμονες και κοπιώδεις προσπάθειες για την κατασκευή ενός μουσικού οργάνου που να είναι εύχρηστο και να ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις των κλιμάκων της Βυζ. μουσικής δικαιολογούνται και γίνονται εύκολα κατανοητές, αν αναλογισθεί κανείς ότι στα Ωδεία σήμερα χρησιμοποιείται, για τη διδασκαλία της Β.Μ., το Πιάνο, με συνέπεια να διαφθείρεται η «ακοή» και η εκτέλεση του Βυζαντινού μέλους στους σπουδαστές και μελλοντικούς ψάλτες.

164. Έχουμε τη γνώμη ότι είναι αδύνατο να κατασκευαστεί μουσικό όργανο το οποίο να αποδίδει επακριβώς τη Βυζ. Μουσική. Και τούτο γιατί η Β.Μ. είναι καθαρά φωνητική μουσική και οι Βυζ. μελωδίες προϋπήρξαν (δηλ. ως προς το ήθος και τον χαρακτήρα τους) της παρασημαντικής. Όταν η φωνή ερμηνεύει ένα Βυζ. μάθημα, τα διαστήματα της κλίμακας του ήχου δεν παραμένουν σταθερά, αλλά υπόκεινται σε νόμους και κανόνες ποιουδήποτε άλλου μουσικού έχει (νόμου έλξεως κ.λπ.) και έτσι εμφανίζονται **μικροδιαστήματα**. Αυτή η μεταβλητότητα των διαστημάτων είναι αδύνατο να την παρακολουθήσει οποιοδήποτε μουσικό όργανο κατά την εκτέλεση ενός μαθήματος. Αναμφισβήτητα όμως είναι άκρως αναγκαίο, να υπάρξει ένα εύχρηστο μουσικό όργανο που να αποδίδει με πλήρη πιστότητα τις κλίμακες της Βυζ. μουσικής για τη διδασκαλία της στα Ωδεία.

σκευή και τελειοποίηση των μουσικών αυτών οργάνων. Αυτά και άλλα σχετικά με τη μέτρηση του χρόνου και τους ρυθμούς, τα έχει κατοχυρώσει με διπλώματα ευρεσιτεχνίας.

1) ΔΙΠΛΩΜΑ ΕΥΡΕΣΙΤΕΧΝΙΑΣ υπ' αριθμ. 15641 14-9-1954 για την εφεύρεση «**ΝΕΟΝ ΕΙΔΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΟΡΓΑΝΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΙΘΑΡΑΣ**».

2) Δ.Ε. για την εφ. «**ΜΕΤΡΗΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΧΡΟΝΟΥ**».

3) Δ.Ε. ως προσθήκη στην εφ. «**ΜΕΤΡΗΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΧΡΟΝΟΥ**».

4) Δ.Ε. για την εφ. «**ΚΩΔΙΞ ΕΓΧΟΡΑΩΝ ΟΡΓΑΝΩΝ**».

5) Δ.Ε. για την εφ. «**ΟΡΓΑΝΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙΜΑΚΟΣ ΦΕΡΟΝΤΑ ΠΗΧΥΝ ΚΙΝΟΥΜΕΝΩΝ ΤΑΣΤΩΝ**».

6) Δ.Ε. για την εφ. «**ΜΟΥΣΙΚΟ - ΧΡΟΝΟΜΕΤΡΗΤΗΣ**».

Και επειδή στο σημείο γεννούνται ερωτήματα και απορίες, σας παραθέτω μερικά χαρακτηριστικά της ζωής, της νοοτροπίας και του χαρακτήρα του Τράκα για να σας λυθούν.

1) Ο Τράκας όπως γράφει και στο ημερολόγιό του, ουδέποτε ασχολήθηκε με την προβολή του έργου του. Ήταν ένας μοναχικός (στην ουσία) άνθρωπος μελετητής και ερευνητής και προ πάντων ουδέποτε έδωσε σημασία στο υλικό κέρδος, ούτε επεδίωξε να αποκομίσει από το έργο του μια δραχμή.

2) Το σπίτι του Τράκα στη Νέα Σμύρνη ήταν πάντα ανοικτό. Τη δεκαετία του 70-80 πολλοί πέρασαν από εκεί και σε όλους επεδείκνυε το έργο του και ανέλυε την όλη επιστημονική του εργασία. Πολλοί επώνυμοι μουσικολόγοι, μουσικοί, ψάλτες, τραγουδιστές και θιασώτες της Β.Μ. γνώρισαν το έργο του. Αρκετοί το εκτίμησαν και το επαίνεσαν, αλλά και αρκετοί δεν καταλάβαιναν σχεδόν τίποτα.

3) Σε μερικούς ο Τράκας εμπιστεύθηκε τα όργανα και τον τρόπο κατασκευής τους (τους έδιδε τα γεωμετρικά στοιχεία των διαστάσεων και τα μαθηματικά στοιχεία των όρων της Αριθμητικής προόδου κ.λπ.)...

4) Αρκετοί, όπως προανέφερα, καλοί φίλοι του Τράκα έχουν δημοσιεύσει σε εφημερίδες και περιοδικά για το έργο του, αλλά χωρίς ουσιαστικό αποτέλεσμα και κυρίως για το στόχο του, που ήταν η εισαγωγή της Βυζαντινής Κιθάρας στα Σχολεία. Το τονίζω αυτό διότι το μόνο που ενδιαφέρει τον Τράκα είναι η σωστή διδασκαλία των διαστημάτων της Β.Μ. και των ρυθμών της Ελληνικής μουσικής γενικά.

5) Ο Τράκας πίστευε και πιστεύει στο Θεό. Για μένα που τον γνώρισα στα τελευταία χρόνια είναι ένας Άγιος...

Τέλος πρέπει να αναφέρω ότι ο Τράκας δεν περιορίστηκε στην κατασκευή των μουσικών οργάνων αλλά επενέησε και κατασκεύασε τον περίφημο **ΜΟΥΣΙΚΟ ΧΡΟΝΟΜΕΤΡΗΤΗ** που παρέχει τη δυνατότητα να δίδει, εκτός των άλλων και τους 36 ρυθμούς της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής. Και βέβαια είναι κατοχυρωμένος με δίπλωμα ευρεσιτεχνίας και μάλιστα σε ισχύ...

Πρόσφατα επισκέφθηκαν το σπίτι μου συνεργάτες της ΕΡΤ 1 και εκφράστηκαν με θαυμασμό για το όργανο αυτό, που παρά το γεγονός ότι σήμερα κυκλοφορούν ηλεκτρονικά με παρόμοιες δυνατότητες, ο χρονομετρητής του Τράκα έχει και ένα πρόσον παραπάνω. (Ας μη το αναφέρουμε προς το παρόν).

Βέβαια όλα αυτά θα έλθουν στη δημοσιότητα με επιστημονική έκδοση που θα ακολουθήσει. Και ένα ακόμη που θα εκπλαγούν μερικοί. Ο ΤΡΑΚΑΣ ζει. Είναι εκατόν τόσο χρονών. Ξεκουράζεται σε ένα Οίκο Ευγηρίας. Κάποια στιγμή που ένοιωσε τη Βιολογική, την Ανθρώπινη ανάγκη να ξεκουραστεί, μου εμπιστεύθηκε ότι του

είχε απομείνει, με την εντολή, όταν μου δοθεί ο χρόνος και αφού μελετήσω το έργο του, να κάνω ότι είναι δυνατόν να πάρει και αυτός μια θέση κοντά στους κοπιάσαντας για τη Θεία Τέχνη. Και θα την πάρει.

Μένει Θ. Σοφούλη και Σουρή 17-19 Ν. ΨΥΧΙΚΟ.

Δίνω τη διεύθυνσή του για όλους όσους θέλουν να επιβεβαιώσουν από πρώτο χέρι όλα όσα έγραψα...

ΛΕΩΝΙΔΑΣ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ
Μαυροκορδάτου 3
Α. ΗΛΙΟΥΠΟΛΗ Τηλ. 9737382

Το 1980 ο Μουσικός (και ηλεκτρονικός) Απόστολος Μαυρόπουλος (γιος του ονομαστού Πρωτοψάλτη Δημητρίου Μαυρόπουλου - βλ. Β' τόμο) ανακοίνωσε με επιστολή του στην Εφημερίδα «Ι. ΝΕΑ» (φ. 196, Δεκ. 1980) ότι επινόησε και κατασκεύασε «... για την πρακτική διδασκαλία των σπουδαστών της Εκκλησιαστικής Μουσικής ένα όργανο που να εκτελεί όλες τις κλίμακες της Βυζ. Μουσικής... και το οποίο θα ήταν πολύτιμο βοήθημα για τα Ωδεία που σήμερα αναγκαστικά χρησιμοποιούν το Πιάνο...». Το όργανο αυτό, καθ' όσα γνωρίζουμε, δεν ευδοκίμησε και δεν χρησιμοποιήθηκε ποτέ επίσημα.

Αναφέρονται και άλλες προσπάθειες κατασκευής μουσικού οργάνου με τις ίδιες, όπως παραπάνω, προδιαγραφές, πλην όμως με σχετική και περιορισμένη επιτυχία.

Τέλος κρίνουμε αναγκαίο να αναφέρουμε και ένα άλλο «ιδιόμορφο» όργανο, που δεν ανήκει στην κατηγορία των παραπάνω, αλλά επινοήθηκε, κατασκευάστηκε και χρησιμοποιείται ήδη με άλλο σκοπό και άλλη αποστολή. Πρόκειται για το όργανο με το όνομα «ΙΣΟΚΡΑΤΗΣ».

Ο «ισοκράτης» είναι επινόηση και κατασκευή του Ιατρού και Ιεροψάλτη Γεωργίου Ναούμ. Αναφερόμαστε σ' αυτό μιας και η κατασκευή του και η χρήση του μέσα στις Εκκλησίες από ορισμένους ψάλτες είναι σχετικά πρόσφατη (1989) και συνεπώς βρίσκεται ακόμη σε εξελικτική φάση και είναι άγνωστη η μελλοντική του πορεία στα ψαλτικά πράγματα της χώρας μας, αφού αποτελεί για τον ψαλτικό, μουσικολογικό και Εκκλησιαστικό κόσμο, «σημείο αμφιλεγόμενο» και «αντικείμενο αντιπαράθεσης».

Ο «Ισοκράτης» είναι ένα όργανο που έχει τη δυνατότητα, όπως λέει και η ονομασία του, να ισοκρατεί κατά τη διάρκεια της ψαλμωδίας, με κατάλληλο χειρισμό των πλήκτρων του. Αμέσως μετά την κατασκευή του διαδόθηκε σε ευρεία κλίμακα στους ψάλτες, μερικοί από τους οποίους άρχισαν να το χρησιμοποιούν στις Εκκλησίες τους, ενώ χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον και σε πολλές εκπομπές στην Τηλεόραση και κυρίως στο Ραδιόφωνο.

Με αφορμή το γεγονός αυτό της ευρείας και ανεξέλεγκτης χρήσης του «Ισοκράτη», ο γράφων τις γραμμές αυτές, υπό την ιδιότητα του Προέδρου

του Συλλόγου Φύλων Βυζ. Μουσικής Αιγιαλείας, απέστειλε στις τρεις ψαλτικές εφημερίδες, «ΙΕΡΟΨΑΛΤΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ», «ΙΕΡΟΨΑΛΤΙΚΑ ΝΕΑ» και «ΙΕΡΟΨΑΛΤΙΚΗ ΣΑΛΠΙΓΓΑ» την παρακάτω επιστολή.

ΑΙΓΙΟ 3-5-1989

Κύριοι

Με πολλή ικανοποίηση παρακολουθήσαμε την Μεγάλη Εβδομάδα (23/4 - 30/4/89) στα καθημερινά προγράμματα της Ελλ. Τηλεόρασης, τις ειδικές εκπομπές που είχαν ως θέμα τα Πάθη και την Ανάσταση του Κυρίου μέσα από το λόγο και τη Βυζ. Εκκλησιαστική υμνωδία, όπως και πολλές άλλες, τόσο στην Ε.Τ. όσο και στην Ελληνική Ραδιοφωνία (1ο και 4ο πρόγραμμα) με το ίδιο αντικείμενο.

Αντιπαρερχόμενοι την ανεξήγητη εμμονή του ταλαντούχου μουσικού κ. Χριστοδούλου Χάλαρη, να εξαντλεί στις περιόδους των μεγάλων εορτών της Χριστιανοσύνης (Χριστούγεννα - Πάσχα) τις ωραίες μουσικές του εμπνεύσεις και δημιουργίες στη μουσική οργανική επένδυση των παραδοσιακών Βυζαντινών μελωδημάτων, επιθυμούσε μέσα από τις στήλες της ΕΦΗΜΕΡΙΔΑΣ σας, να διατυπώσουμε λίγες απόψεις πάνω σε ένα σοβαρό, κατά τη γνώμη μας θέμα.

Στις παραπάνω εκπομπές, κατά την εκτέλεση των Βυζ. ύμνων από Βυζ. χορούς και μονωδούς, ακούσαμε να συνοδεύει ένα «αφύσικο» ισοκράτημα, που έμοιαζε μεν με ήχο ανθρώπινης φωνής, πλην όμως έδινε την εντύπωση ότι διέθετε μοναδική και άνετη πλαστικότητα όπως και έκταση απεριόριστη. Τα στοιχεία αυτά προσέδιδαν, στην όλη εκτέλεση, τη χαρακτηριστική ωραιότητα του «ψεύτικου και κίβδηλου».

Πληροφορηθήκαμε ότι το ισοκράτημα αυτό προήρχετο πράγματι από όργανο, το οποίο αποτελεί μια σπουδαία εφεύρεση. Χωρίς να κατανοούμε πως τελικά συμβιβάστηκε το όργανο αυτό με την εκτέλεση «κατά το ύψος και την παράδοσή της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας» όπως βεβαίωσε το πρόγραμμα της Ε.Τ. και χωρίς να γνωρίζουμε λεπτομέρειες από τη λειτουργία του οργάνου αυτού, που εξάλλου δεν ενδιαφέρουν το θέμα μας, θα μας επιτρέψετε τις παρακάτω παρατηρήσεις.

1. Από τεχνική και επιστημονική άποψη και ως υλοποίηση μιας εξάισιας ιδέας και πνευματικής σύλληψης, το όργανο αυτό αποτελεί ένα σπουδαίο επίτευγμα και ο εφευρέτης του είναι άξιος πολλών συγχαρητηρίων. Ο τίτλος ευρεσιτεχνίας που ασφαλώς θα του αποδοθεί θα είναι και τίτλος ηθικής ικανοποίησης και δικαίωσης.

2. Το όργανο αυτό θα διευκολύνει, σε πολύ μεγάλο βαθμό, τη διδασκαλία της Β.Μ. στα Ωδεία και τα διδασκαλεία και θα πρέπει να αποτελέσει μελοντικά βασικό βοηθητικό μέσο της διδακτικής της Β.Μ. στις σχολές αυτές.

3. Έχοντας υπόψη ότι το ισοκράτημα είναι ο συνδετικός δεσμός και η ψυχή της Βυζ. μελωδίας και αποτελεί βασικό στοιχείο αναπόσπαστα συνδεδεμένο μ' αυτή, θα αισθανόμαστε μεγάλη χαρά και ευχαρίστηση, αν ο εφευρέτης του οργάνου αυτού το παρέδιδε σε κοινή χρήση με ένα βασικό απαράβατο όρο: «Να μη χρησιμοποιηθεί ποτέ (για οποιδήποτε λόγο) μέσα στους Ορθόδοξους Ιερούς Ναούς».

Δεν θα επεκταθούμε σε ανάλυση και θεμελίωση της θέσης μας αυτής, γιατί θέλουμε να πιστεύουμε, αφ' ενός μεν ότι το περιεχόμενό της είναι αυτονόητο, αφ' ετέρου δε ότι ουδείς φίλος της ιερής ασματικής μας τέχνης θα δεχθεί, ώστε ο εμπρησμός της αγιότητας και του μυστηρίου της προσευχής και της λατρείας να αρχίσει,

από άγνοια και παρανόηση, με την παραδοχή μιας «εξαπάτησης» από τις τόσες που εμφολεύουν μέσα στα τέλεια επιτεύγματα των σύγχρονων ηλεκτρονικών μέσων που διαθέτει η επιστήμη.

Ευχαριστούμε για τη φιλοξενία

Για το Σύλλογο Φίλων Βυζαντινής Μουσικής Αιγιαλείας

Ο Πρόεδρος

ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

Την επιστολή αυτή δημοσίευσε μόνο η «ΙΕΡΟΨΑΛΤΙΚΗ ΣΑΛΠΙΓΓΑ» και απάντησε ο εφευρέτης και κατασκευαστής Γεώργιος Ναούμ. Συγχρόνως πήρε θέση και η «σύνταξη» της εφημερίδας.

Ο εφευρέτης υποστήριξε τα εξής: α) «... από μουσική άποψη δεν θα υπάρξει ψάλτης που δεν θα τον ενθουσιάσει ο «ισοκράτης»...», β) «... από Θεολογική άποψη δεν πρέπει να διωλίζουμε τον κώνωπα και να καταπίνουμε την κάμηλο...», γ) «... ο ισοκράτης δεν είναι όργανο γιατί δεν παράγει αυτοφωνή, αλλά έχει δανεισθεί φωνές από επώνυμους ψάλτες» και τέλος δ) «... η Β.Μ. χρειάζεται βοήθεια για να λύσουμε τα προβλήματά της, για να μην καταντήσει μουσειακό είδος...».

Ο εφευρέτης βέβαια, ο οποίος θέλει να υποστηρίξει την εφεύρεσή του, αυτά γράφει, αυτά θέλει να πιστεύει. Αλλοίμονο αν η Β.Μ. χρειάζεται τη βοήθεια του «Ισοκράτη» για να μη καταντήσει... μουσειακό είδος!!! Δεν θα ήταν άσκοπο εν τοιαύτη περιπτώσει, να επιστρατευτούν και τα μαγνητόφωνα, που και αυτά δεν παράγουν αυτοφωνή, ώστε κάθε Κυριακή να έχουμε, σε κάθε Ι. Ναό, ακολουθίες με Πρωτοψάλτες της αρεσκείας μας!!!

Εκείνο όμως που είναι πράγματι ανησυχητικό και δείχνει την επιπολαιότητα, τη βαθιά άγνοια και προχειρότητα με την οποία αντιμετωπίζουν, σοβαρά θέματα της Εκκλησιαστικής μας μουσικής, φορείς και εκπρόσωποί της, είναι το σχόλιο που έκανε η συντακτική επιτροπή της εφημερίδας (παίρνοντας έτσι θέση πάνω στο θέμα), η οποία υποστήριξε ότι: «... ο ισοκράτης θα δώσει νέα πνοή στα πράγματα της Βυζ. Μουσικής και θα εκμηδενίσει την αδικία που υφίσταται η Θεία μας τέχνη...». Δηλαδή ο ισοκράτης θα αποκαταστήσει «εν δικαίω» την Βυζ. Μουσική από την κακή της μεταχείριση; Η έλλειψη του «χορωδιακού» ισοκρατήματος φταίει που κακοποιούμε και δεν σεβόμαστε τις ιερές Εθνικές μας παρακαταθήκες; Αν είναι δυνατόν να διατυπώνονται τέτοιες απόψεις από υπεύθυνους φορείς!

Ο «Ισοκράτης» αναμφισβήτητα είναι τεχνητό όργανο αναπαραγωγής φωνής, όπως είναι και το μαγνητόφωνο. Διαφέρει απ' αυτό μόνο στον τρόπο αποτύπωσης και αναπαραγωγής της φωνής. Η χρησιμοποίησή του μέσα στο Ναό κατά τη διάρκεια των Ι. Ακολουθιών, αναμφισβήτητα αλλοιώνει το χαρακτήρα και τη μορφή της Ι. Ψαλμωδίας. Καταργεί τους ισοκρά-

τες, τους δομεστίκους κ.λπ. που κατά παράδοση πλαισιώνουν τους ψάλτες. Η ψαλτική τέχνη είναι, κατά κύριο λόγο, «ακουστική παράδοση». Με τον «ισοκράτη» θα απομακρυνθούν οι νέοι από το Ι. αναλόγιο, αφού δεν θα έχουν αντικείμενο ασχολίας πάνω σ' αυτό και συνεπώς θα εκλείψει και η ζωντανή ακουστική διδασκαλία της ψαλτικής τέχνης. Ο «Ισοκράτης» συνεπώς αποτελεί «ξένο σώμα» για την Ορθόδοξη Εκκλησία και επομένως ουδεμία θέση έχει μέσα στον Ι. Ναό. Αν αρχίσουμε με τον «Ισοκράτη», τότε είναι μαθηματικώς βέβαιο ότι, δεν θα αργήσουμε να γίνουμε μάρτυρες της ολοκληρωτικής παραποίησης και κοσμικοποίησης της μυστηριακής δομής και φυσιογνωμίας του Ι. Ναού. Χρέος όλων είναι να αντιδράσουμε στα «σημεία» των καιρών.

Για το ίδιο θέμα του «Ισοκράτη»¹⁶⁵, δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα «ΤΟ ΒΗΜΑ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΚΗΣ» Αθηνών (23-12-1990, αρ.φ. 12092), επιστολή του Γιώργου Κοκοσούλα, στην οποία πολύ εύστοχα και με κάποια καυστική ειρωνεία επισημαίνει τον κίνδυνο της άλωσης της Β.Μ. από τα ηλεκτρονικά μέσα. Η επιστολή έχει ως εξής:

(Τίτλος εφημερίδας: Ψαλμωδία και ρομπότ)

Κύριε Διευθυντά

Επισκεπτόμενος κατά διαστήματα αυτή τη χρονιά την Αθήνα ύστερα από απουσία πολλών ετών, συνηθίζω να εκκλησιάζομαι στον Άγιο Θωμά (Γουδί).

Πρέπει να ήταν μέσα στην Άνοιξη που πρόσεξα, κάποια Κυριακή, για πρώτη φορά, ότι το ισοκράτημα δεν έβγαίνει από ψαλτοπαίδια ή αυτόκλητους ισοκράτες, εραστές της βυζαντινής ψαλμωδίας, αλλά από ένα ηλεκτρονικό μηχανήμα που υπάκουε στους χειρισμούς του Ιεροψάλτη.

Αργότερα, το Καλοκαίρι, δοκίμασα ακόμη μεγαλύτερη έκπληξη, όταν από το μηχανήμα αυτό άκουσα να βγαίνουν, όχι μόνο τα ισοκρατήματα που ήθελα ο ιεροψάλτης, αλλά και τροπάρια του όρθρου, του Ιεροψάλτη τηρούντος σιγήν.

Εκείνες τις ημέρες ακριβώς του Καλοκαιριού, έτυχε να διαβάζω το προσφάτως εκδοθέν βιβλίο του Φώτη Κόντογλου «Ευλογημένο Καταφύγιο», μέσα στο οποίο σε πολλά γραψίματά του ο Φ.Κ. καταφερόταν με πικρία και ιερή αγανάκτηση εναντίον των έξωθεν εισβολών κατά της Βυζ. ψαλμωδίας και των κακοποιήσεών της. Και πολλές φορές αναλογίστηκα ποια θα ήταν η αντίδραση του Φ.Κ. μπροστά στην άλωση της Βυζαντινής μελωδίας από ηλεκτρονικά ρομπότ.

Σήμερα όμως Κυριακή 2 Δεκεμβρίου, φαίνεται ότι το ρομπότ αυτό «σκέφτηκε» ότι ίσως ήταν καιρός να εκδικηθεί με τον δικό του τρόπο τους εμπνευστές του και έτσι ανάμεσα στα ισοκρατήματα έβγαζε και κάτι αλλόττριους εκκωφαντικούς ήχους. Αλήθεια πιστεύουν αυτοί που μηχανεύτηκαν την ηλεκτρονική αυτή συνεργασία, ότι προσφέρουν στο Εκκλησίασμα (που άβουλα υφίσταται και ανέχεται τις κακοποιήσεις του μουσικού αισθητηρίου) υψηλότερη ποιότητα μουσικής ή απλούστατα βρίσκαν ένα κερδοφόρο γι αυτούς τρόπο;

¹⁶⁵. Περί «Ισοκράτη» βλ. και Κεφ. ΙΑ', ΙΒ'.

Αλλά δεν έφτανε η μηχανοποίηση τόσων και τόσων αναγκών της καθημερινής μας ζωής (παράλληλα με την εφεύρεση αναγκών) και χρειάστηκε να μηχανοποιηθεί ακόμη και η ψαλμωδία μέσα στις Εκκλησίες;

Με τιμή Γιώργος Κοκοσούλας
Καισαρείας 15 Αθήνα

Τέλος στο σοβαρό αυτό θέμα της «εισβολής» του «Ισοκράτη» στις Ορθόδοξες Εκκλησίες, αντέδρασε άμεσα και δραστικά και ο Μητροπολίτης Καλαβρύτων και Αιγιαλείας κ. ΑΜΒΡΟΣΙΟΣ, ο οποίος από την πρώτη στιγμή που έκανε την εμφάνισή του ο Ισοκράτης σε Εκκλησία της δικαιοδοσίας του, **απαγόρευσε ρητά τη χρήση του**. Η ενέργεια αυτή καταγράφεται ιστορικά ως πράξη αντάξια των πράξεων και των αγώνων των στυλοβατών και θεματοφυλάκων των ιερών μουσικών μας παραδόσεων, οι οποίοι επί αιώνες τώρα στήριζαν και περιφρούρησαν, από κάθε εξωτερική και εσωτερική επιβουλή, τη γνησιότητα της Εκκλησιαστικής μας μουσικής, και οι οποίοι ως στίλβοντες χρυσοπίκιλοι αστέρες κοσμούν και λαμπρύνουν το μουσικό στερέωμα της Ορθοδοξίας μας.

Μάλιστα ο ίδιος Σεπτός Ιεράρχης, απαντών σε έγγραφο του Συλλόγου Φίλων Βυζαντινής Μουσικής Αιγιαλείας¹⁶⁶, αναφερόμενο στη χρήση του Ισοκράτη από δύο προσκληθέντες πρωτοψάλτες της Αθήνας σε Ι. Ναούς της Αιγιαλείας (του Μητροπολίτου απουσιάζοντος εις Αμερικήν), παρέσχε τη διαβεβαίωση ότι το σοβαρό αυτό θέμα της χρήσης του Ισοκράτη, κατά τις Ιερές ακολουθίες, στους Ορθόδοξους Ι. Ναούς, θα εισαχθεί σύντομα, με εισήγησή του, προς συζήτηση και λήψη απόφασης, στην Ιερά Σύνοδο της Εκκλησίας της Ελλάδος¹⁶⁷.

Η ραγδαία ανάπτυξη και οι τεράστιες δυνατότητες της ηλεκτρονικής επιστήμης είχαν ως αποτέλεσμα την κατασκευή πολλών και ποικίλων μουσικών οργάνων. Εδώ κρίνουμε χρήσιμο και ενδιαφέρον να αναφέρουμε ένα απ' αυτά που θεωρείται από τα τελειότερα του είδους και χρησιμοποιείται ευρέως στο χώρο της έντεχνης κοσμικής μουσικής. Πρόκειται για το όργανο που ονομάζεται «*Συνθεσάιζερ*»¹⁶⁸. Το όργανο αυτό έχει πράγματι εκπληκτικές δυνατότητες και θα ήταν πολύ ωφέλιμο για τη μελέτη, την έρευνα και τη διδασκαλία της Β.Μ., αν οι μελετητές Βυζαντινοί μουσικολόγοι έστρεφαν την προσοχή τους προς αυτό.

166. Το έγγραφο αυτό παραθέτουμε αυτούσιο στο τέλος του παρόντος κεφαλαίου.

167. Ήδη πληροφορούμεθα ότι η Ι. Σύνοδος εξέδωσε και εξαπέστειλε προς όλες τις Μητροπόλεις της Ελληνικής Επικράτειας, σχετική εγκύκλιο με την οποία **απαγορεύει ρητά** τη χρήση του «Ισοκράτη», κατά τις Ιερές ακολουθίες στην Εκκλησία.

168. Αναλυτική περιγραφή του Συνθεσάιζερ και των τεραστίων δυνατοτήτων του στην απόδοση των κλιμάκων της Βυζ. Μουσικής, έκανε ο μουσικολόγος Δημοσθένης Κόρας στην εφημερίδα - περιοδικό «ΙΕΡΟΨΑΛΤΙΚΗ ΣΑΛΠΙΓΓΑ» (Τεύχος 5 Ιανουάριος - Μάρτιος 1989, σελ. 7). Σχετική εισήγηση έκανε, επίσης ο ίδιος, και στο «Πανελλήνιο συμπόσιο Βυζ. Εκκλ. Μουσικής» που οργάνωσε η «Ένωση Ιεροψαλτών περιοχής Αττικής - Θρασ. Στανίτσας» στις 1 και 2 Δεκεμβρίου 1989.

Αναφέρουμε επίσης και τρία μουσικά όργανα που εφεύρε και κατασκεύασε για τις ανάγκες των μελετών του ο διακεκριμένος μελετητής και Θεωρητικός της Βυζ. μουσικής **Δημοσθένης Σκουλικαρίτης**. Ο σπουδαίος αυτός μουσικολόγος επινόησε και κατασκεύασε α) «*ΔΙΑΠΑΣΩΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΟΡΓΑΝΟΝ ΒΥΖ. ΜΟΥΣΙΚΗΣ*» (Αρμόνιο), β) «*ΤΡΙΧΟΡΔΟΝ ΟΡΓΑΝΟΝ ΒΥΖ. ΜΟΥΣΙΚΗΣ*», και γ) «*ΤΕΤΡΑΧΟΡΔΟΝ ΟΡΓΑΝΟΝ ΒΥΖ. ΜΟΥΣΙΚΗΣ*». Και για τα τρία αυτά μουσικά όργανα έχει λάβει διπλώματα ευρεσιτεχνίας.

Τέλος αναφέρουμε και το «*ΠΑΝΗΧΙΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΟΡΓΑΝΟ*» που εφεύρε και κατασκεύασε ο Πρωτοψάλτης και συνθέτης των «*Ψαλμοτράγουδων*» **Βασίλειος Κατσιφής**, ο οποίος και το παρουσίασε σε ειδική συγκέντρωση την 16η Οκτωβρίου 1991 στην Αθήνα, κάνοντας και επίδειξη οργανικής απόδοσης όλων των κλιμάκων της Βυζ. Μουσικής εκτελώντας με το όργανο Εκκλησιαστικούς ύμνους και τραγούδια, καθώς και σε άλλες πόλεις της Ελλάδας.

3. Κείμενα και απόψεις

α. «... διά τούτο γαρ και φωνάς μόνον των ανθρώπων αποδεχόμενοι εν τη Εκκλησία, ως φύσει ενυπαρχούσας και απειρέργους, τα δι' οργάνων κρούματα κι εμπνεύματα αποδιοπομπούσιν ως περιεργωδέστερα οι Θείοι Πατέρες...» (Μελέτιος Πηγάς - Γ' Λόγος «Περί Χριστιανισμού»).

β. «... προ της ιδρύσεως της Χριστιανικής Εκκλησίας, δύο μέθοδοι ψαλμωδίας ήσαν γνωσταί, η καθαρώς φωνητική και η φωνητική συνοδευομένη διά των φωνών των μουσικών οργάνων. Αλλ' οι Πατέρες της Εκκλησίας εθέσπισαν, κατά το παράδειγμα της ψαλμωδίας του Σωτήρος ημών και των Θείων Αποστόλων, όπως χρήσις γίνηται εν τη Εκκλησία μόνον της φωνητικής μουσικής, ένεκα της φυσικότητας και κομψότητας του φωνητικού οργάνου, απηγόρευσαν δε αυστηρώς την χρήσιν της οργανικής μουσικής, ως φερούσης χαρακτήρα κοσμικόν και ηδονικόν, και εν γένει ως εχούσης το ηδύ άνευ του ωφελίμου, το μέλος άνευ κειμένου. Εν ταις Αποστολικαίς Διατάξεσι απαγορεύεται παντί Χριστιανώ η ενόργανος μουσική και ρητώς ορίζεται να μη βαπτίζωσι τους παίζοντας κιθάραν και βάρβιτον. Υπό των Πατέρων ου μόνον απεκλείσθη της Εκκλησίας η οργανική μουσική, αλλά και η μετά της φωνητικής συνένωσις δεν επετράπη, όπως μη κατακλύσει η οργανική την διάνοιαν των μελωδουμένων ρημάτων, και μη διαταράττει τα εν τω Ναώ διεγειρόμενα αισθήματα... Προσθετόν δε ότι πολλοί κατά καιρούς εκ των Θεολόγων της Δύσεως, απεδοκίμασαν την εισαγωγήν των μουσικών οργάνων εν ταις Λυτικαίς Εκκλησίαις...» (Γεώργιος Ι. Παπαδόπουλος - Μέγας πρωτέκδικος της Μ.Χ.Ε. - «Ιστορική επισκόπηση της Β.Μ. - 1904»).

γ. «... Και εν ταις επί μέρους εκείναις Ορθοδόξαις Εκκλησίαις ένθα το Βυζαντινό Εκκλησιαστικό άσμα συνεμίγη μετά της Εθνικής μουσικής των λαών ή εδέχθη έξωθεν και δη εκ της Δύσεως επιδράσεις κατά το μάλλον ή ήττον ισχυράς, και εκεί ουδέποτε τα όργανα εισήλθον εν τη Εκκλησία και η ψαλμωδία παρέμεινε και παραμένει φωνητική, συμφώνως προς τον πνευματικόν χαρακτήρα της Ορθοδόξου λατρείας...»

(Μητροπολίτης Κοζάνης Κος Διονύσιος - «Η Β.Μ. εν τη Ορθοδόξω Εκκλησία» - 1960).

δ. «Ἡμῖν δε προς Θεόν ὕμνον οὐδέν τι μουσικόν παραλαμβάνεται ὄργανον, ἀλλὰ διὰ ζώσης μόνος φωνῆς ἐναρμονίου ἀδομεν τῷ Θεῷ» (Ι. Ζωναράς).

ε. «Τότε μὲν ὄργανα ἦν, δι' ὧν τὰς ὠδὰς ἀνέφερον· νυνὶ δὲ, ἀντὶ ὀργάνων, κεχρήσθη ἐστὶ τῷ στόματι» (Ἅγιος Ι. Χρυσόστομος).

στ. «... Ἐνὰ ἄλλο ἀκόμα που πρέπει νὰ παρατηρηθεῖ ἐδῶ εἶναι ὅτι ἡ ψαλτικὴ στὴν Ορθόδοξη λατρεία εἶναι λογικὴ μουσικὴ, μετὰ τὴν ἐννοία ὅτι ἡ μουσικὴ ἀποτελεῖ τὸ ἐνδύμα τοῦ λόγου ἢ, κατὰ πῶς λέγει ὁ ἅγιος Γρηγόριος Νύσσης, «ερμηνεύει τὴν τῶν λεγομένων διάνοιαν». Δὲν εἶναι ἡ μουσικὴ σκοπὸς στὴ λατρεία ἀλλὰ λόγος· καὶ γιὰ τὴν ἐκφράση τοῦ λόγου τὸ φυσικὸ καὶ τελειότατο ὄργανο εἶναι ἡ φωνὴ τοῦ ἀνθρώπου που ὑπάρχει μέσα μας ἐκ γενετῆς. Μετὰ τὴν φωνὴ μορφοποιούνται τὰ νοήματα καὶ ἀναφερόμαστε σὺς συνανθρώπους μας ἢ λατρεύουμε τὸ Θεὸ καὶ ὑμνοῦμε τοὺς Ἁγίους τοῦ. Ἡ ὑμνολογία τῆς Εκκλησίας μας, ψαλμοὶ καὶ τροπάρια, σὲ δημόσιες συνάξεις, εἶναι ψαλτὴ ἢ ἀπαγγελτὴ ἢ ἀπλὴ - «χῦμα», πάντοτε ὁμῶς «φωναχτὴ», ἐκτὸς ἀπὸ τὶς καθιερωμένες «μυστικὲς» εὐχὲς τῶν Ἱερῶν. Γιὰ κανένα ἄλλο «φτιαχτό» ὄργανο δὲν ὑπάρχει τέτοιος ὡκεανὸς ρεπερτορίου, ὅσο γιὰ τὸ μουσικὸ ὄργανο, τὴν ἀνθρώπινη φωνή.

Ἡ ὑμνογραφία τῆς Ορθόδοξης λατρείας εἶναι ἡ ἡχητικὴ ἐκφράση τῆς προσομιλίας τῶν πιστῶν μετὰ τὸ Θεὸ σὲ μιὰ ἀμεση σχέση. Καὶ ἐπειδὴ στὴν προκειμένη ὑπόθεση ὁ Θεὸς καὶ ἡ ψυχὴ μας εἶναι δύο ἀπόλυτα στοιχεῖα που προσδιορίζουν τὴν ἐνταση ἢ τὴν ἀνάταση ἢ τὴν ἐκστασὴ μας, ἡ ἐκφράση τῶν συναισθημάτων μας εἶναι ποικιλότατη· ἀνάμεσα στὸ φόβο καὶ στὸν πόθο ἀπ' τὴ δῖψα τοῦ Θεοῦ, ἡ ὑμνολόγα ψυχὴ ὑφαίνει σαν σαῖτα τοὺς πολυποίκιλους ὕμνους τῆς. Ὁ αἶνος, ὁ ὕμνος, ἡ δοξολογία, τὸ μεγαλυνάρι, τὸ δοξαστικόν, τὸ ἰδιόμελο καὶ τὸ προσόμοιο, ὅλη ἡ Ορθόδοξη ὑμνογραφία εἶναι φωνητικὴ ὑπόθεση. Ἡ ἀναφορά τοῦ λογικοῦ ἀνθρώπου στὸ Θεὸ εἶναι ὁ λόγος, γιὰτὶ καὶ ὁ Λόγος «σαρὲς ἐγένετο» γιὰ μας...» (Γρηγ. Στάθης - «Ψάλτες οἱ ἀσίγητοι τέττιγες τῆς Εκκλησίας» - 1989).

ζ. «... Ἡ Β.Μ. εἶναι ἐκεῖνη ἡ ὁποία ἐκφράζεται μόνο διὰ τῆς ἀνθρώπινης φωνῆς, διότι μόνο αὐτὴ ἐκκινεῖ κατὰ τρόπο ἀμεσον καὶ δραστηκὸν ἀπὸ τὰ βάθη τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς, ἐκφράζοντας τὰς ποικίλας ἀνάγκας τῆς ὡς συναισθήματα πρὸς τὸν Δημιουργόν, χωρὶς τρίτου ἐπέμβασις (ὅπως π.χ. μουσικῶν ὀργάνων) (Ἀθαν. Καραμάνης).

η. «... κακῶς πράττει ἡ Παπικὴ Εκκλησία μουσικοῖς ὀργάνοις χρωμένη, ὁ δὲ λόγος, ὅτι ὁ Θεὸς θέλει νὰ ὑμνεῖται καὶ δοξολογεῖται διὰ τῆς καρδίας, ἥτις ἐλευθέρᾳ ἀφιεμένη ἐκφράζει διὰ τῆς ἐαυτῆς φωνῆς τὰ νοήματα καὶ τὰ συναισθήματα, ἀτίνα αὐτὴ καὶ μόνον ἡ ἀνθρώπινη καρδιά ἐν κατανύξει καὶ ταπεινώσει καὶ ἐν δάκρυσι, δύναται ζωηρῶς νὰ ἐκφράσῃ, ἐνῶ τὸ ἄψυχον καὶ ἀνόητον ὄργανον, ὡς ἀναίσθητον ἀλαλάζον κύμβαλον ἀδυνατεῖ νὰ ἀποδώσῃ τὸ μέλος καὶ τὸ νόημα καὶ τὴν συναίσθησιν...» (Φωκίων Βάμβας - 14 Ἰανουαρίου 1901).

θ. «... Ἡ θρησκευτικὴ μας μουσικὴ, που βγήκε ἀπὸ τὶς ἀλήθειες τῆς Θρησκείας, τῆς ἀγάπης, τῆς ἀνθρωπιάς, τῆς κοινωνικῆς δικαιοσύνης καὶ τῆς μετάνοιας, εἶναι τῶνισμένη σχεδὸν δύο χιλιάδες χρόνια τώρα, ἀπάνω στὶς ἀνθρώπινες φωνητικὲς χορδές, γιὰτὶ ἡ ἀναφορά μας πρὸς τὸν Θεὸ πρέπει νὰ γίνεται μόνο μετὰ τὴν ἀνθρώπινη φωνή» (Μανώλης Χατζημάρκος - «Μελωδικὴ Ἀνθοδέσμη» Τ. Α' 1985).

ι. «... Καὶ μπορεῖ νὰ πει κανεὶς ὅπως στὴ Βυζαντινὴ ἀγιογραφία, κατὰ τὸν ἴδιον τρόπο καὶ στὴ Βυζ. μουσικὴ ἡ ἐκδήλωσίς τῆς εἶναι τρόπος τινὰ δογματικὴ. Δι' αὐτὸ καὶ δὲν ἐπιτρέπει τὴν χρῆσιν ὀργάνων στὴ λειτουργία, διατηρεῖ σχεδὸν ἀμετάβλητη τὴ μουσικὴ γραφὴ που εἶναι ἐξαιρετικὰ πολὺπλοκη καὶ δύσκολη καὶ ἀκόμη δὲν ἐπιτρέπει τὴν ἀρμονικὴ καὶ πολυφωνικὴ ἐπεξεργασία τοῦ λειτουργικοῦ μέλους» (Σοφία Σπανοῦδη - «Ἱστορία τῆς Μουσικῆς»).

ια. «Ὡς μονοφωνικὸ μέλος ἡ Βυζ. μουσικὴ ἔχει τὸ ἓνα, τὸ βασικότερο στοιχεῖο τῆς ἐκφράσης· τὸν πλοῦτο τῶν διαστημάτων ἢ τὰ «λεπτά» διαστήματα, ὅπως λέγονται στὴν Τέχνη. Αὐτὰ τὰ λεπτὰ διαστήματα δίνουν μεγάλη πλαστικότητα στὴν ἐκφράση καὶ ἀποδίδουν ἀρτιότερα καὶ τελειότερα τὰ νοήματα τῶν ὕμνων. Αὐτὸς εἶναι καὶ ἓνας λόγος που ἡ παράδοση ἀπέκλεισε τὴν χρῆσιν ὀργάνων στὴ λατρεία, μιὰ καὶ ἡ φωνὴ τοῦ ἀνθρώπου εἶναι τὸ τιμιότερο καὶ τελειότερο ὄργανο» (Γρηγόριος Στάθης - «Βυζαντινοὶ καὶ μεταβυζαντινοὶ μελωργοί»).

ιβ. «... ταῦτα γράφων δὲν ἦτο δυνατόν νὰ μὴν ἔχω ἐπίγνωσιν τῆς διαφορᾶς τῶν κλιμάκων τῶν δύο μουσικῶν συστημάτων, τῶν ὁποίων τὰ διαστήματα (πληρὴ τῶν υφέσεων, διέσεων κ.λπ. καὶ τῶσων ἄλλων μουσικῶν σημείων μελωδίας, προφορᾶς, χρονικῆς ἀγωγῆς κ.λπ.) εἰς μὲν ἐυρωπαϊκὴν μουσικὴν ἀπαντώνται· τόνοι καὶ ἡμιτόνια μόνον, εἰς δὲ τὴν Βυζαντινὴν· τόνοι, ἡμιτόνια, ἐλάσσονες καὶ μείζονες τόνοι καὶ ἐπὶ πλείον ἀπειρία πλοῦτου, μουσικῶν σημείων, φθορῶν καὶ ἀλλοιώσεων, τῶν ὁποίων στερεῖται δυστυχῶς ἡ Ἑυρωπαϊκὴ, διὰ τὴν φωνητικὴν μουσικὴν τέχνην, καὶ τοιοῦτοτρόπως δικαιολογεῖται ὁ ἐπιτυχὴς ὅρος ὅτι: «Ἡ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΓΓΡΑΦΗ ΔΙΑ ΦΩΝΗΝ ΖΩΣΑΝ» (Γεώργιος Ἀναστασίου - «Ἀρμονικὴ Λειτουργικὴ ὑμνωδία» - 1960).

ιγ. «... Σ' ἓνα Ναὸ τῆς Ν. Σμύρνης, τὸν χορὸ τῶν ψαλτῶν ἀντικαθιστᾷ μικτὴ χορωδία που συνοδεύεται ἀπὸ ὀρχήστρα ἐγχόρδων. Τὰ καμῶματα αὐτὰ τῆς Ν. Σμύρνης εἶναι Προτεσταντισμός. Τὴν ἔχετε πατήσῃ Κύριοι. Ὅσα δὲν πέτυχε, παλαιότερα, ὁ Καθολικισμὸς μετὰ τὴν Ουνία, θὰ το πετύχει τώρα ὁ Προτεσταντισμὸς καὶ ἡ ἠθικὴ του που βρίσκονται στὰ θεμέλια τοῦ καπιταλισμοῦ. Πηγαίνετε στὸ μετόχι τοῦ Παναγίου Τάφου, θὰ δεῖτε πολλὰ νέα παιδιὰ νὰ καταφθάνουν μετὰ τὶς μοτοσυκλέτες τοὺς. Ἡ Εκκλησία γεμίζει ἀκόμη καὶ στὶς ἀγρυπνίες. Καὶ ἐκεῖ δὲν ὑπάρχουν χορωδίες καὶ βιολιά. Ἡ Εκκλησία δὲν εἶναι οὔτε Ὡδεῖο οὔτε πασαρέλα» (Κώστας Γεωργουσόπουλος - Φιλολόγος - Θεατρικὸς κριτικὸς - Συγγραφέας).

ιδ. «... Τὶς ἐκ πάντων τούτων δύναται ἀποδείξαι ὅτι ἀρμόζει Χριστιανοῖς κιθαρίζειν, ἀρχίσθαι, βαλλίζειν, χοραυλεῖν ἢ ἐπιφανεῖν;... Ποία γραφὴ μακαρίζει τοὺς αὐλοῦντας ἢ κιθαρίζοντας ἢ βαλλίζοντας καὶ ὀρχουμένους;» (Εφραίμ ὁ Σύρος 4ος αἰ.).

ιε. «Ἡ Εκκλησιαστικὴ συνήθεια (βλ. παράδοση) ὡς ἀγραφὸς νόμος ἰσχύει... Μὴ μέταιρε ὅρια αἰῶνια, ὡς οἱ Πατέρες σου ἔθεντο» (Μέγας Βασίλειος).

ιστ. «... Ἡ εἰσαγωγὴ τῶν μουσικῶν ὀργάνων στὴν Εκκλησίαν δὲν ἀποτελεῖ πρόοδο ἀλλὰ ὀπισθοδρόμηση στὴν Εβραϊκὴ συναγωγὴ τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης καὶ στὴν αἵρεση τῶν Μασσαλιανῶν τοῦ 4ου μ.Χ. αἰ., οἱ ὁποῖοι ὑπὸς καὶ μερικοὺς σύγχρονούς μας, παρεξήγησαν τοὺς στίχους τοῦ Ψαλτηρίου «Αἰνεῖτε τὸν Κύριον ἐν ἡχῷ σάλπιγγος... Αἰνεῖτε αὐτὸν ἐν κύμβαλοις ἀλαλαγμοῦ... Αἰνεῖτε αὐτὸν ἐν Ψαλτηρίῳ καὶ Κιθάρα... Αἰνεῖτε αὐτὸν ἐν χορδαῖς καὶ ὀργάνοις...». Οἱ στίχοι ἀπαγγέλλονται πρὶν ἀπὸ ὀρισμένα τροπάρια γιὰ νὰ δηλώσουν τὴν μετάβαση ἀπὸ τὴν Π. Διαθήκην στὴ Νέα καὶ ἔχουν σημασίαν συμβολικὴ καὶ μεταφορικὴ. Ἡ σάλπιγγα συμβολίζει τὴν Ἀνάσταση

κατά την ημέρα της Κρίσεως. Τα Κύμβαλα τα χεῖλη. Το ψαλτήριο τη γλώσσα και η κιθάρα το στόμα. Ὅργανο είναι η ανθρώπινη καρδιά και χορδές όλα τα νεύρα του σώματος, όπως εὐστοχα παρήρρησε ο Ισίδωρος Πηλουσιώτης. Την ἴδια γνώμη διατυπώνει και ο υμνογράφος του Μεγ. Παρακλητικού κανόνα στο γνωστότατο τροπάριο: «Ὅλη ψυχή και διανοία και καθρία Σε και χεῖλεσι διδάξω...». Αυτό σημαίνει ότι η ψαλμωδία πρέπει να είναι πηγαία και προπαντός θερμή. Τα μουσικά ὄργανα είναι άψυχα και πολλές φορές παγιδεύουν τον εκτελεστή σε μια μηχανική αναπαραγωγή του ήχου. Αντίθετα η φωνητική μουσική στηρίζεται στο έμψυχο ὄργανο, την ανθρώπινη φωνή που αποτελεί το τελειότερο μέσο έκφρασης της ψυχοσωματικής οντότητας του ανθρώπου...» (Γιώργος Αγγελινάρας - Ι. ΝΕΑ, αρ.Φ. 240-1985).

ιζ. «... Το πρόβλημα της Βυζ. μουσικής που υπήρξε η πνευματική Κιβωτός της Εθνικής μας μουσικής για περισσότερα από χίλια χρόνια, γίνεται επίκαιρο για τον πρόσθετο λόγο που αφορά στις καινοτομίες μερικών δήθεν μοντέρνων και προοδευτικών παπάδων της Αθήνας, που επέτρεψαν πραξικοπηματικά να εισαχθούν στην Εκκλησιαστική λατρεία μουσικά ὄργανα (βιολί, κιθάρες, ακορντεόν κ.λπ.) πράγμα που εξόργησε το Πανελλήνιο και ζητήθηκε πολλές φορές από την Αρχιεπισκοπή να σταματήσουν οι βλάβασφμες καινοτομίες, διότι αντίθετα με ό,τι περίμεναν οι οργανωτές της ανταρσίας αυτής, δεν προσέλκυαν περισσότερους «πιστούς». Σκανδάλισαν, όχι μόνο εκείνους που είχαν, αλλά και ευρύτερα την κοινή γνώμη, που από ένστικτο αντέδρασε και κατεδίκασε αυτούς τους μοντερνισμούς, που καταργούν την παράδοση, είναι ξένοι προς το Ελληνικό Θρησκευτικό συναίσθημα, που θέλει μόνο φωνητική μουσική στην Εκκλησιαστική λατρεία και αντιδρά στις προσπάθειες μερικών δήθεν «φωτισμένων κληρικών...» (Εφημερ. «Μακεδονία» Θεσσαλονίκης - 18/4/1982).

ιη. «...έψαλον δε διά στόματος, δίχως ὀργάνων ως φαίνεται εκ πάντων των Αποστολικών ρητών. Ο ψαλμός εμμελής εστίν ευλογία και σώφρων...» (Κλήμης ο Αλεξανδρεύς).

ιθ. «Αλλά κιθάρα και Ψαλτήριον την μέθην αυτοίς συνεπιτείνει τα ευρήματα του Ιουβάλ... Αλλ' απεδιόρασκεν ο Πατριάρχης ως εμπόδιον ούσαν προς εμβλέπειν τοις έργοις Κυρίου...» (Μ. Βασίλειος).

κ. «Διά φωνής ψάλλομεν διά να διαγείρωμεν εαυτούς· διά της καρδιάς ψάλλομεν διά να εξιλεώσωμεν τον Θεόν» (Ιερός Αυγουστίνος).

κα. «... Εάν ήσαν τα αρμόνια ικανά να προσελκύσουν τον Κόσμον εις την Εκκλησίαν, τότε όλοι οι Ναοί της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας θα έπρεπε να ήσαν κατάμεστοι από Εκκλησίασμα... Εάν τα ὄργανα είχαν τοιαύτην δυνατότητα, είμαι βέβαιος ότι η Ορθόδοξος Εκκλησία θα τα είχε εισαγάγει εξ αρχής εις την λατρείαν της. Η παρατηρούμενη αναζήτησις ακουστικής τέρψεως εις τον λατρευτικόν χώρον, σημαίνει έλλειψιν Πνευματικότητας και Κοσμικόν φρόνημα. Και τα δύο αυτά δυστυχώς χαρακτηρίζουν τον σύγχρονον άνθρωπον, δι' αυτό και επιζητεί ούτος επιστροφήν εις τον προχριστιανικόν τρόπον λατρείας (!) δηλαδή την μέσω των μουσικών ὀργάνων άλογον λατρείαν και ουχί την λογικήν της ανθρώπινης ψυχής...» (Αθανάσιος Βουρλής - Καθηγητής Β.Μ., Πρωτοψάλτης - Ι. ΝΕΑ).

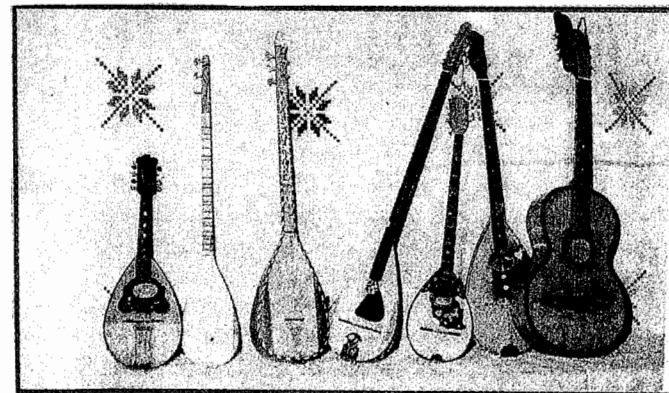
κβ. «... Ταις ιεραῖς εν Ναοῖς νελωδίαις ουδέποτε συνώδευεν ὄργανον... χρήσιν οργανικής εν ταις ιεραῖς ημῶν εν τῷ Ναῷ τελεταῖς ουδεῖς αναφέρει των παλαιῶν... το υπό του Πορφυρογεννήτου αναφερόμενον ὄργανον ήτο διά τας εν τῷ Ιπποδρόμῳ γινόμενας κοσμικάς πανηγύρεις... Ὅργανα εις την ιεράν μουσικήν εχρησιμοποίη-

σαν, μετά τους Αιρετικούς, έξω των Ναῶν οι των θείων εμπαίχται... Το δ' αλλαχού πάλιν γραφόμενον «αυλούντος του ὀργάνου, ως και επί των λοιπῶν τριῶν δοχῶν» διδάσκει ἡμᾶς ότι το ὄργανον ἡύλει κατά κοσμικήν έξω των ναῶν δεξιῶσιν και τελετήν...» (Μ.Ι. Γεδεών - Μέγας Χαρτοφύλακας «Μουσικά Χρονικά» - 1930 τ.Β' τεύχος 12 σελ. 313 και σελ. 357).

κγ. «... Το πιάνο είναι μουσικό ὄργανο κατασκευασμένο διά την εκτέλεσιν μουσικών έργων της Ευρωπαϊκής μουσικής... αποδίδει τα διαστήματα της λεγόμενης ΣΥΓΚΕΡΑΣΜΕΝΗΣ κλίμακας τα οποία είναι ως γνωστόν διάφορα την διαστημάτων της Εκκλησιαστικής μουσικής... το ότι αυτήν την στιγμὴν υφίσταται πρόβλημα Ὀργάνου διά την διδασκαλία της Β.Μ. είναι πασιφανές... Εάν κατά το παρελθόν ήτο δύσκολος η κατασκευή ενός τοιούτου ὀργάνου, σήμερον είναι εύκολος διότι ζῶμεν εις την εποχήν των θαυμάτων της τεχνικής και της τεχνολογίας... Η κατασκευή του Βυζ. ὀργάνου θα βγάλει από την αδιέξοδο όλους τους διδάσκοντες και θα βοηθήσει εις την διάσωσιν των διαστημάτων της μουσικής μας διότι, εάν συνεχισθεί η σημερινή κατάσταση, φοβούμαι ότι θα αναγκασθώμεν να προσαρμόσωμεν την Βυζ. μουσικήν εις τας απαιτήσεις της Ευρωπαϊκής... ζῶμεν υπό τας συνεχείς επιδράσεις της Ευρ. μουσικής και εδιδάχθημεν εις τα Ωδεία Σολφέζ την Βυζ. μουσική με το Πιάνο επ' αρκετόν χρονικόν διάστημα, ότι υπέστημεν μεγάλην ζημίαν εις το θέμα των διαστημάτων. Φοβούμαι επίσης ότι μετ' ολίγας δεκαετίας, εάν δεν ληφθεί μέριμνα, θα έχει επέλθει πλήρης ισοπέδωσις εις τα διαστήματα. Μοιραίως εκεί οδηγούμεθα... Από όσα ανωτέρω εξετέθησαν, νομίζομεν ότι η κατασκευή του ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ὈΡΓΑΝΟΥ είναι σήμερον οπωσδήποτε απαραίτητος διά την διδασκαλίαν και ιστορικώς αναγκαία διά την διατήρησιν των συνεχῶς αλλοιωμένων διαστημάτων της πατρῶας μουσικής» (Αθανάσιος Βουρλής - «Ι. Νέα» αρ.φ. 166 σελ. 2).

κδ. «... Η διδασκαλία της Βυζ. μουσικής είναι δυσκολοτάτη. Δυστυχώς δεν έχουμε στα χέρια μας ὄργανο να τη διδάξωμε και προσπαθεί ο δάσκαλος με τη φωνή του να μεταδώσει στο μαθητή το ύψος, το μουσικό κείμενο, τα ορθά διαστήματα, τις έλξεις κ.λπ...» (Γ. Τσατσαρώνης - Ι. Νέα αρ.φ. 109 σελ. 3).

κε. «... Η έλλειψις ενός μουσικού ὀργάνου αποδίδοντος επακριβώς τους, κατά τα διαστήματα, τόνους ή ήχους της Β.Μ. και επί του οποίου να θεμελιούνται άπαντα τα των ήχων συστήματα και εναλλαγαι αυτών, καθιστά πράγματι αδύνατον την επισημονικὴν διδασκαλίαν της Β.Μ.» (Λημ. Σκουλικαρίτης - «ΦΟΙΝΙΞ» αρ.Φ. 10 σελ. 3).



ΠΡΟΣ
ΤΟΝ ΣΕΒΑΣΜΙΩΤΑΤΟΝ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΗΝ
ΚΑΛΑΒΡΥΤΩΝ ΚΑΙ ΑΙΓΙΑΛΕΙΑΣ
Κ.Κ. ΑΜΒΡΟΣΙΟΝ
ΑΙΓΙΟ

Σεβασμιώτατε

Το Δ/κό Συμβούλιο του Συλλόγου μας υποβάλλει, μετά του προσήκοντος Σεβασμού, προς την υμετέραν Σεβασμιότητα τα ευλαβή προσκυνήματά του.

Σύμφωνα με τις αρχές και τις καταστατικές επιταγές και διατάξεις του Συλλόγου μας αλλά και με ακλόνητη την πίστη, ότι είναι χρέος μας να αντιδρούμε σε κάθε περίπτωση όταν διαγράφονται και εμφανίζονται «προ των πυλών» κίνδυνοι για την Εκκλησιαστική μας μουσική, αποφασίσαμε να σας απευθύνουμε το έγγραφο αυτό και να σας παρακαλέσουμε να διαθέσετε μικρό μέρος από τον πολύτιμο χρόνο σας, για να σας απασχολήσουμε με ένα σοβαρό, κατά την άποψή μας, θέμα που σχετίζεται με την ιερή ψαλμωδία στις Εκκλησίες μας.

Είναι εις όλους γνωστό, Σεβασμιώτατε, ότι η Βυζ. Εκκλησιαστική μας μουσική δεν έπαψε ποτέ να δοκιμάζεται και να κλυδωνίζεται από παντοειδείς, εισβάλλουσες στον κορμό της, καινοτομίες και κακοποιήσεις αλλά και επιβουλές. Στάθηκε όμως πάντοτε ακλόνητη και μοναδική λειτουργική μουσική της Ορθοδοξίας μας. Οι Βυζαντινές μελωδίες αποτέλεσαν και αποτελούν βίωμα αιώνων ριζωμένο στις ψυχές των ορθοδόξων Χριστιανών. Η Μεγάλη του Χριστού Εκκλησία υπήρξε πάντοτε θεματοφύλακας των Ιερών μουσικών μας παραδόσεων και η κιβωτός που περιέθαλψε και διαφύλαξε στους κόλπους της, σε χαλεπούς καιρούς, τη δοκιμαζόμενη Εκκλησιαστική μουσική μας παράδοση. Γι' αυτό και δεν επέτρεψε ποτέ αλλοίωση και φθορά της μονοφωνικής ερμηνείας των Εκκλησιαστικών ύμνων, που αποτελεί παράδοση αιώνων, με όργανα ή με οποιοδήποτε άλλο τρόπο.

Τα δύο τελευταία χρόνια, όμως, Σεβασμιώτατε, άρχισε να διαγράφεται ένας σοβαρός κίνδυνος για την παραδοσιακή αυτή τάξη στα μουσικά πράγματα της Εκκλησίας μας. Είναι ο κίνδυνος της «μηχανοποίησης» της ψαλμωδίας. Ο κίνδυνος αυτός εμφολεύει μέσα στα, υψηλής και τέλει τεχνικής, επιτεύγματα της σύγχρονης ηλεκτρονικής επιστήμης και άρχισε ήδη να προβάλλει με τη μορφή ενός ηλεκτρονικού οργάνου που ονομάζεται «Ισοκράτης». Το όργανο αυτό έκανε την εμφάνισή του και σε Εκκλησίες της Μητροπόλεώς μας.

Όπως είναι γνωστό, σε πολλούς πανηγυρίζοντες Ι. Ναούς, τα Εκκλησιαστικά Συμβούλια προσκαλούν ψάλτες από άλλες περιοχές για να ψάλουν στις Ι. ακολουθίες του Εσπερινού, του Όρθρου και της Θ. Λειτουργίας. Είναι προφανές, ασφαλώς, ο σκοπός και η επιθυμία τους να τονίσουν την ιδιαιτερότητα της ημέρας και να προσδώσουν στην εορτή μεγαλύτερη λαμπρότητα και εορταστική ατμόσφαιρα. Πρόσφατα σε δύο Ναούς της περιφέρειάς μας προσκλήθηκαν και έψαλαν δύο ψάλτες από την Αθήνα. Δεν επιθυμούμε τη στιγμή αυτή να ασκήσουμε κριτική στην ψαλμωδία των προσκληθέντων ή να αποφαν-

θούμε αν δικαιώθηκαν οι προσδοκίες και επετεύχθη ο επιδιωκόμενος σκοπός με τις προσκλήσεις αυτές. Επιθυμούμε μόνο να αναφερθούμε στη χρήση, κατά την ψαλμώδηση, από τους προσκληθέντες ψάλτες του οργάνου «Ισοκράτης».

Το όργανο αυτό, Σεβασμιώτατε, (οι κατασκευαστές και οι χρήστες δεν θέλουν να το ονομάζουν όργανο) χρησιμοποιείται για να συνοδεύει τον ψάλλοντα με αναπαραγόμενο ισοκράτημα, που έχει καταγραφεί ηλεκτρονικά εκ των προτέρων σ' αυτό από χορωδία ψαλτών σε όλους τους τόνους της μουσικής κλίμακας.

Γνωρίζουμε, Σεβασμιώτατε, τη θέση που έχετε πάρει σε ανάλογη περίπτωση, να απαγορεύσετε σε προσκληθέντα ψάλτη να κάνει χρήση του «Ισοκράτη» σε Ι. Ναό της Επαρχίας Καλαβρύτων. Σας διαβεβαιώνουμε ότι ο μελοντικός μουσικοϊστοριογράφος θα καταγράψει το γεγονός αυτό ως πράξη και ενέργεια ιστορική για τη μουσική της Εκκλησίας μας.

Είμαστε απόλυτα πεπεισμένοι ότι το όργανο αυτό θα διασαλεύσει την τάξη στις λειτουργικές διαδικασίες της Εκκλησίας μας, αφού αλλοιώνει τον χαρακτήρα και τη μορφή της ψαλμωδίας. Και όχι μόνο αυτό. Αν αρχίσουμε με τον «Ισοκράτη», τότε μελλοντικά θα έχουμε κατασκευή και άλλου παρόμοιου και τελειότερου οργάνου, που όχι μόνο θα συνοδεύει ποικιλοτρόπως τον ψάλτη στην ψαλμωδία, αλλά και ίσως σε ορισμένες περιπτώσεις να τον αντικαθιστά. Με αυτόν τον τρόπο, είναι μαθηματικώς βέβαιο ότι δεν θα αργήσουμε να γίνουμε μάρτυρες της ολοκληρωτικής παραποίησης και κοσμικοποίησης της μυστηριακής δομής και φυσιογνωμίας του Ι. Ναού.

Έπειτα απ' όλα αυτά υποβάλλουμε την παράκληση, Σεβασμιώτατε, αν το κρίνετε και εσείς σκόπιμο, να εξαποστείλετε ενημερωτική εγκύκλιο προς όλα τα Εκκλησιαστικά Συμβούλια των Ι. Ναών της Μητροπόλεώς μας, καθ' όσον όλοι αγνοούν το θέμα και όπως είναι φυσικό καταλαμβάνονται «εξ απήνης» από ορισμένους «λειτουργούς του Ιερού αναλογίου» οι οποίοι, ωθούμενοι από επιπολαιότητα και βαθιά άγνοια και εθισμένοι στο να αντιμετωπίζουν σοβαρά θέματα της Εκκλησιαστικής μας μουσικής με προχειρότητα και διάθεση αυτοπροβολής, μεταφέρουν και χρησιμοποιούν στις Ιερές ακολουθίες τον «Ισοκράτη».

Είμεθα βέβαιοι ότι η ενέργειά σας αυτή θα αποτελέσει παράδειγμα προς μίμηση και για άλλους προκαθημένους Ι. Μητροπόλεων της Πατρίδας μας, ώστε να επιτευχθεί, αν όχι η κατάργηση, τουλάχιστο ο περιορισμός στο ελάχιστο της «αταξίας» αυτής στην Ιερή ψαλτική μας τέχνη.

Συννημένα αποστέλλουμε και αντίγραφο της επιστολής που είχαμε απευθύνει προς τις Ιεροψαλτικές εφημερίδες των Αθηνών, «Ιεροψαλτικός Κόσμος», «Ιεροψαλτικά Νέα», και «Ιεροψαλτική Σάλπιγγα», όταν έκανε την εμφάνισή του, για πρώτη φορά ο «Ισοκράτης».

Ασπαζόμενοι ως τέκνα πνευματικά την δεξιάν της Υμετέρας Σεβασμιότητας.

Διατελούμε μετά του προσήκοντος Σεβασμού

Για το Δ/κό Συμβούλιο

Ο ΠΡΟΕΔΡΟΣ
ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

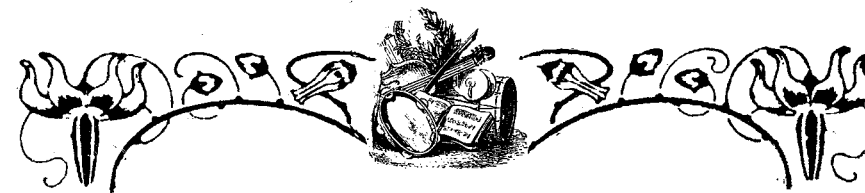
Ο ΓΕΝ. ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ
ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΛΥΡΙΝΤΖΗΣ

ΚΟΙΝΟΠΟΙΗΣΗ

1. ΣΥΛΛΟΓΟ ΦΙΛΩΝ ΒΥΖ. ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΑΘΗΝΩΝ 2. ΣΥΛΛΟΓΟΥΣ ΦΙΛΩΝ ΒΥΖ. ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ 3. ΟΜΟΣΠΟΝΔΙΑ ΣΥΛΛΟΓΩΝ ΙΕΡΟΨΑΛΤΩΝ ΕΛΛΑΔΟΣ (ΟΜ.Σ.Ι.Ε.) 4. ΣΥΛΛΟΓΟΥΣ ΙΕΡΟΨΑΛΤΩΝ ΕΛΛΑΔΟΣ 5. ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟ ΣΥΝΔΕΣΜΟ ΙΕΡΟΨΑΛΤΩΝ ΑΘΗΝΑΣ 6. ΕΝΩΣΗ ΙΕΡΟΨΑΛΤΩΝ ΠΕΡΙΟΧΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ.



Ψηφιδωτή Εικών Παναγίας Παμμακαρίστου
(Πατριαρχικός ναός Αγ. Γεωργίου· μέσα 11ου αιώνας)



Ι. ΥΦΟΣ ΚΑΙ ΙΣΟΚΡΑΤΗΜΑ

Α'. ΥΦΟΣ

Οταν λέμε «ύφος» στην ψαλμωδία, αναφερόμαστε πάντοτε σε ένα ιδιάζον χαρακτηριστικό γνώρισμα της απαγγελίας μιας μελωδίας που συνδέεται άμεσα με τον τρόπο προφοράς και απόδοσης του μέλους. Έχει δηλαδή το ύφος σχέση με τον τρόπο εκφώνησης των φθόγγων του μέλους. Ο τρόπος αυτός προσδιορίζεται από ορισμένα στοιχεία της εκφώνησης, όπως είναι π.χ. η **ευκρίνεια** της άρθρωσης των φθόγγων κατά τη διάρκεια της ψαλμώδησης του μέλους, η **διαύγεια** με την οποία εκφωνείται, αλλά συγχρόνως και η **τεχνική** της εμμελούς εκφώνησης των φθόγγων.

Κατά τον Αβραάμ Ευθυμιάδη, «*Υφος στη μουσική είναι ο ξεχωριστός τρόπος της μουσικής εκφράσεως με ουσιώδη χαρακτήρα το βαθμό της πιστότητας που μ' αυτή διερμηνεύονται οι σκέψεις και τα συναισθήματα του συνθέτου*» (Μαθήματα Βυζ. Εκκλησιαστικής Μουσικής - 1972).

Αν θέλαμε να παραλληλίσουμε το «ύφος» ή, όπως αλλιώς θα μπορούσαμε να το ονομάσουμε, τη «*φωνητική παράδοση ερμηνείας*» με κάτι που εύκολα καταλαβαίνουμε, θα λέγαμε ότι, είναι παρεμφερές με τη **ρητορική απαγγελία**. Όπως δηλαδή διακρίνουμε **μορφές** στη ρητορική προφορά και απαγγελία των γλωσσικών κειμένων, έτσι διακρίνουμε και **μορφές** στη προφορά και απαγγελία των μουσικών κειμένων. Και όπως η ρητορική απαγγελία δεν εκφράζεται με ιδιαίτερη γραφή, έτσι και το ύφος δεν είναι δυνατόν να εκφρασθεί με μουσικούς χαρακτήρες. Απλώς διδάσκεται και μεταδίδεται μόνο «*διά ζώσης*» από στόμα σ' αυτί και από γενιά σε γενιά. Γι' αυτό και οι μεγάλοι μουσικοδιδάσκαλοι και Πρωτοψάλτες απέφυγαν και δεν επιχείρησαν να το προσδιορίσουν με τη Βυζαντινή σημειογραφία ή τουλάχιστον να το συνδέσουν και να το συσχετίσουν¹⁶⁹ με τη μορφή και το είδος της σημειογραφίας.

¹⁶⁹. Παρά ταύτα, φαίνεται να υπάρχει κατά τη γνώμη μας κάποια συσχέτιση, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Ο Κων/νος ο Βυζάντιος ο Πρωτοψάλτης και ο Θεόδωρος ο Φωκαέας γράφουν χαρακτηριστικά για το ψαλτικό ύφος ότι: «... αδύνατον είναι να εκφρασθεί διά της γραφής, διότι είναι **Αήρ**»¹⁷⁰.

Το θέμα του ύφους απασχόλησε και απασχολεί ακόμη και σήμερα μουσικολόγους και Ψάλτες. Το γεγονός ότι σήμερα υπάρχει μια μεγάλη ποικιλία «φωνητικών παραδόσεων ερμηνείας» οδηγεί στο εύκολο ερώτημα: Ποιο είναι πράγματι το «αντιπροσωπευτικό», για τη Βυζ. Εκκλ. μουσική, ψαλτικό ύφος ερμηνείας και σωστής απόδοσης των μουσικών κειμένων που χρησιμοποιούμε σήμερα;

Θα μπορούσε ασφαλώς να πει κανείς ότι ο έντονα αυτοσχεδιαστικός χαρακτήρας της Βυζαντινής μουσικής, τουλάχιστον στις λεπτομέρειές της, και ο «προσωπικός» παράγοντας, που υπεισέρχεται στην ερμηνεία της απ' όλους σχεδόν τους Ψάλτες, καθιστά, αν όχι αδύνατη, πάντως πολύ δύσκολη την απάντηση.

Ωστόσο ορισμένα γενικά χαρακτηριστικά της φωνητικής παράδοσης προσδιορίζουν, σε γενικές γραμμές, ορισμένες «κατηγορίες - σχολές» ψαλτικού ύφους, με αποτέλεσμα σήμερα να υπάρχει μεγάλη σύγχυση γύρω από το θέμα αυτό και παράλληλα να αποτελεί ένα από τα κύρια σημεία διαφωνίας και αντικείμενο διαμάχης μεταξύ, όχι μόνο μουσικολόγων, μουσικών και Ψαλτών, αλλά και Ιστορικών και Θεολόγων.

Αλλά ας δούμε τα πράγματα αναλυτικά ένα προς ένα.

Η Πατριαρχική «Σχολή» της Ψαλτικής παράδοσης της Κων/πολης προβάλλει το «το της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας» εξέχον και μεγαλοπρεπές ύφος.

Θεωρείται ότι είναι το γνήσιο ύφος της ψαλτικής τέχνης το οποίο διαφύλαξε η παράδοση της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας, αφού διαδοχικά καλλιεργήθηκε και κληροδοτήθηκε στους νεότερους από τους παλιότερους αοιδίμους Πρωτοψάλτες και Λαμπαδαρίους του Οικουμενικού Πατριαρχείου. Γι' αυτό καλείται και «**Πατριαρχικό ύφος**». Είναι «*Το ιδιάζον, ασύλληπτον, άνθος μουσικό, που το εστήριζε η παράδοση και το περιποιήθηκε και το διεμόρφωσε μακρά και ένδοξη πλειάς ιεροψαλτών από τα παλιά χρόνια, για να φθάσει στην εποχή μας γεμάτο γοητεία και κατάνυξη*» (Γ.Κ. Λουίζος - Ιατρός).

Το Πατριαρχικό ύφος έχει ως χαρακτηριστικά γνωρίσματα «τη σεμνότητα και τη μεγαλοπρέπεια» και είναι «γλαφυρό, λαμπρό, αξιωματικό, ηγεμονικό, σοβαρό» (Αστέριος Δεβρελής - Μέθοδος Β.Μ. - 1984).

Κατά τον Γεώργιο Τσατσαρώνη, «Πατριαρχικό ύφος είναι ο ομοιόμορφος τρόπος του ψάλλειν κατά τον ρυθμόν και την έννοιαν αλλά και την φωνητικήν παράδοσιν και ερμηνεία του μέλους με ιδιαίτερο χαρακτηριστικό ηχόχρωμα που

αποτελεί το διακριτικό του στοιχείο»¹⁷¹. Κατά βάση δεν διδάσκεται και ούτε μεταλαμπαδεύεται με την πιστή εφαρμογή κάποιας συνταγής, αλλά, «... Το Πατριαρχικό ύφος επιφοιτάται όπως το Άγιον Πνεύμα εν είδει πυρίνων γλωσσών. Και αυτή η επιφοίτηση πραγματοποιείται, όταν στον Ιεροψάλτη υπάρχει θρησκευτική, ανθρωπιστική, συναισθηματική, μουσική, καλλιτεχνική, στοχαστική και φωνητική προδιάθεση...» (Ανδρέας Λ. Παπανδρέου - «Η Πατριαρχική Φόρμιγξ» - Τ. Β' - 1974)¹⁷².

Η παράδοση αναφέρει ως δημιουργό και κύριο εκφραστή του σεμνοπρεπούς αυτού Εκκλησιαστικού ύφους της Μ. του Χ. Εκκλησίας, τον **Παναγιώτη Χαλατζόγλου**, τον Πρωτοψάλτη, χωρίς να αναφέρεται κάτι σχετικό για τους προκατόχους του¹⁷³. Το θαυμάσιο ύφος του Χαλατζόγλου κληρονόμησαν κατά σειράν, ο μαθητής του **Ιωάννης Τραπεζούντιος** ο Πρωτοψάλτης και οι επόμενοι Πρωτοψάλτες και Λαμπαδάριοι του Πατριαρχικού Ναού, για να διασωθεί αλληλοδιαδόχως από τους μετέπειτα κύριους εκφραστές του, **Μανουήλ Πρωτοψάλτη**, **Κων/νο Πρωτοψάλτη**, **Αντώνιο** τον Λαμπαδάριο, **Ιωάννη Βυζάντιο** τον Πρωτοψάλτη, **Στέφανο Μιχαήλ** τον Βυζάντιο τον Λαμπαδάριο, **Γεώργιο Ραιδεσθινό Β'** (Ευστρατιάδη) τον Πρωτοψάλτη, που θεωρείται ως ο περισσότερο φημισμένος Πρωτοψάλτης για το «*αρχαιοπρεπές*» πατριαρχικό του ύφος, και τέλος τον **Γεώργιο Βιολάκη**, τον **Ιάκωβο Ναυπλιώτη** και τον **Κων/νο Πρίγγο**.

Πράγματι είναι αποδεκτή σήμερα από πολλούς Μουσικολόγους - Βυζαντινολόγους ερευνητές της ψαλτικής παράδοσης, η άποψη ότι το γνήσιο Πατριαρχικό ύφος διατηρήθηκε και διασώθηκε, κληροδοτούμενο αλληλοδιαδόχως, μέχρι και τους τελευταίους Πρωτοψάλτες και Λαμπαδαρίους του Πατριαρχικού Ναού της Κων/πολης.

Ο Γεώργιος Τσατσαρώνης θεωρεί ότι το Πατριαρχικό ύφος διατηρήθηκε αναλλοίωτο μέχρι και τον Κων/νο Πρίγγο. Υποστηρίζει δε ότι, από τους τελευταίους Πρωτοψάλτες, ο Ιάκωβος Ναυπλιώτης και ο Κων/νος Πρίγγος όχι μόνο διατήρησαν το γνήσιο Πατριαρχικό ύφος, αλλά είναι και οι γνησιότεροι εκφραστές του.

Ωστόσο διατυπώνονται και αντίθετες απόψεις.

Κατά τον **Απόστολο Βαληνδρά**, το Πατριαρχικό ύφος εξέλιπε με τον Πρωτοψάλτη Γεώργιο Βιολάκη, αφού ο Βιολάκης δεν υπηρέτησε, τα προηγούμενα της πρωτοψαλτίας του χρόνια, στον Πατριαρχικό Ναό¹⁷⁴.

171. «Ιερ. Νέω» - Οκτώβριος 1971.

172. «... *Ευχόμεθα τοίνυν και ημείς, ει και ανάξιοι, ίνα διαμένει τούτο και διασώζεται εν τη του Χριστού Μ. Εκκλησία εις αιώνα τον άπαντα, μετοχετευόμενον παρ' αυτής ως εκ κοινής πηγής και εν ταις λοιπαίς πάσαις Ορθόδοξοις του Χριστού Εκκλησίαις*» (Κ. Φιλοξένος - «Θεωρητικόν στοιχειώδες της Μουσικής» - 1859). Επίσης: «... *Το ύφος της Μεγ. Εκκλησίας έχει την περισσότερα σεμνότητα και ο Άγιος Θεός να διαφυλάξει αυτό σών και αλώβητον μέχρι τέλους...*» (Βασ. Στεφανίδης - «Σχεδιάσμα περί μουσικής ιδιαίτερον Εκκλησιαστικής»).

173. Κατά τον Κυριακό Φιλοξένη, δημιουργός του Π.Υ. είναι ο μαθητής του Παν. Χαλατζόγλου, ο Ιωάννης Τραπεζούντιος ο Πρωτοψάλτης. («Θεωρητικόν» - 1859, §310).

174. Ως γνωστόν, ο Γ. Βιολάκης μορφώθηκε μουσικά στη Χίο. («Ι. Νέω» - Αύγουστος 1971).

170. «*Ύφος εστίν η καλή και τακτική έμμετρος σύνθεσις των μουσικών χαρακτήρων ή της γραφής των μουσικών φωνών του μέλους*» (Κυριακός Φιλοξένος - «Θεωρητικόν Στοιχειώδες της Μουσικής» - 1859 - σελ. 194).

Ο Κρίτων Γεωργιάδης (δικηγόρος, γιος του επί διετίαν Ἀρχοντα πρωτοψάλτη και μελοποιού Τριαντάφυλλου Γεωργιάδη), υποστηρίζει ότι η διακοπή στη συνέχεια της μετάδοσης, κατά παράδοση, του αρχαϊζοντος Πατριαρχικού ύφους, έγινε πολύ ενωρίτερα και συγκεκριμένα από την περίοδο του έτους 1831 που είναι η εποχή του Ιωάννη Πρωτοψάλτη. Από τον Ιωάννη και μετά εξέλιπε το Πατριαρχικό ύφος, γιατί μέχρι τότε είχε τηρηθεί με θρησκευτική ευλάβεια η σειρά διαδοχής στα Πατριαρχικά αναλόγια¹⁷⁵.

Η διαδοχή ξεκινούσε από τον Κανονάρχη, περνούσε όλα τα στάδια και έφθανε τελικά στο στάδιο της Ψαλτικής Ιεραρχίας μέσα στον Πατριαρχικό Ναό που ήταν του Ἀρχοντα Πρωτοψάλτη. Έτσι διατηρόταν το Ψαλτικό ύφος ομοιόμορφο και αμετάβλητο. Μετά τον Ιωάννη τον Πρωτοψάλτη, όλοι οι μετέπειτα Πρωτοψάλτες του Πατριαρχικού Ναού ήταν «εξωτερικοί» (σε μερικές περιπτώσεις οι «εξωτερικοί» ξεκινούσαν από τη θέση του Λαμπαδαρίου) και επομένως ουδεμία σχέση είχαν με το, κατά παράδοση, ύφος ψαλμωδίας στον Πατριαρχικό Ναό. Ως απόδειξη και στήριξη της άποψης αυτής αναφέρονται οι διαφορετικοί χαρακτηρισμοί που αποδίδονται στο ύφος και την έκφραση ψαλμωδίας των τελευταίων Πρωτοψαλτών του Πατριαρχικού Ναού (Ιάκ. Ναυπλιώτη, Κων/νο Πρίγγο, Θρασ. Στανίτσα, Βασ. Νικολαΐδη και Λεων. Αστέρη), οι οποίοι ήταν όλοι εξωτερικοί, εκτός από τον Ναυπλιώτη.

Άλλα όμως στοιχεία, εξίσου σημαντικά, οδηγούν σε διαφορετικά συμπεράσματα, είναι αντίθετα με τις παραπάνω απόψεις και ενισχύουν την πρώτη θέση.

Το Πατριαρχικό ύφος δεν ήταν κάτι που με τη μορφή κώδικα μετεδίδετο μέσα στον Πατριαρχικό, μόνο, Ναό σε όσους λειτουργούσαν μέσα σ' αυτόν, αλλά ακουστικά και κατά μίμηση μετεδίδετο και ήταν οπωσδήποτε γνωστό σε όλους τους ψάλτες της Πόλης τουλάχιστον.

Αν δεχθούμε ότι πράγματι οι λειτουργούντες στον Πατριαρχικό Ναό, διαδοχικά, με πίστη και συνέπεια καλλιεργούσαν και διαιώνιζαν την ψαλτική παράδοση, θα πρέπει οπωσδήποτε να δεχθούμε ότι η παράδοση αυτή διοχετεύετο και έξω από τον Πατριαρχικό Ναό στους ψάλτες των άλλων Ναών της Πόλης, όπως θα ήταν φυσικό και αναμενόμενο. Η άποψη αυτή ενισχύεται και από το γεγονός ότι ο **Πατριάρχης Γρηγόριος ο ΣΤ'** (1868), είχε οργανώσει ειδικό πρόγραμμα για την ομοιόμορφη και πιστή διάδοση του ψαλτικού ύφους του Πατριαρχικού Ναού και στους εξωτερικούς ψάλτες. Η «εντολή» του Πατριάρχη Γρηγορίου, προς όλους τους ψάλτες της Πόλης, ήταν σαφής:

«Υπαγορεύομεν δε πάσι τοις εν ενεργεία Ιεροψάλταις εν απάσαις ταις εν ταύθα Ιεραίς Εκκλησίαις όπως συνέρχονται απαραιτήτως δις του μηνός εν τη Πατριαρχική Μουσική Σχολή εν ημέρα Κυριακή (κατά το δειλινόν) και ψάλλω-

σιν κατά χορούς προς άσκησιν, τα άσματα των ιερών ακολουθιών πάσης εορτής, μετά της προεπούσης ευκοσμίας και σεμνότητος και ησυχίας και μετά καθαράς της προφοράς προς γενικόν και ομοιόμορφον και ακριβή διάδοσιν του ύφους της Μ. Εκκλησίας». (Γ. Παπαδόπουλος - «Συμβολαί εις την Ιστορίαν παρ' ημίν Εκκλ. μουσικής» - 1894, σελ. 377).

Ο Γεώργιος Τσατσαρώνης υποστηρίζει με βεβαιότητα και θεμελιώνει πειστικά την άποψη της διατήρησης και διαδοχικής μετάδοσης του ίδιου, κατά παράδοση, ψαλτικού ύφους στους Α' ψάλτες μέσα στον Πατριαρχικό Ναό, ανεξάρτητα από την προέλευση του καθενός. Τούτο γιατί το ύφος, όπως λέγει, διτηρείτο από τους δομεστικούς και τον Λαμπαδάριο (οσάκις δεν ήταν εξωτερικός) και επομένως ο εκάστοτε Πρωτοψάλτης ακολουθούσε και αυτός πιστά την παράδοση¹⁷⁶.

Η μεταλαμπάδευση και διαδοχή του Πατριαρχικού ύφους γινόταν και με τη διδασκαλία στις Μουσικές Σχολές που διαχρονικά λειτούργησαν στην Πόλη. Το έτος 1727, επί Πατριάρχου Παΐσιου του Β', ιδρύθηκε η πρώτη Πατριαρχική Μουσική Σχολή μέσα στην Πατριαρχική αυλή, με διδάσκαλο τον τότε δομεστικό και μετέπειτα Λαμπαδάριο και Πρωτοψάλτη του Πατριαρχικού Ναού, **Ιωάννη Τραπεζούντιο**. Οι μαθητές, συνήρχοντο δυο φορές το μήνα για διδασκαλία. Φυσικό ήταν οι μαθητές αυτοί να διδάσκονταν και το ψαλτικό ύφος από τον Ιωάννη Τραπεζούντιο, που θεωρείται ένας από τους σπουδαιότερους θεμελιωτές και εκφραστές του Πατριαρχικού ύφους. Το ίδιο μπορούμε να πούμε και για τις επόμενες Μουσικές Σχολές (1776, 1791, κ.λπ. ιδέ Κεφ. ΙΓ'), στις οποίες διδασκαν αποκλειστικά δομεστικοί, ο Λαμπαδάριος ή και ο Πρωτοψάλτης του Πατριαρχικού Ναού. Από τις Σχολές αυτές ξεπήδησε πληθώρα ψαλτών που διασπάρηκαν στις επαρχίες και στις διάφορες Ελληνικές πόλεις, ίδρυσαν Μουσικές Σχολές και μετέδωσαν το Πατριαρχικό ύφος ψαλμωδίας.

Αυτά όσον αφορά την ψαλτική στην Κων/πολη.

Εκτός όμως από την Κων/πολη, η ψαλτική τέχνη καλλιεργήθηκε και αναπτύχθηκε και σε ένα άλλο σπουδαίο μουσικό «διδασκαλείο», το Ἁγιον Ὅρος.

Εκεί έζησε και διέπρεψε ένας μεγάλος αριθμός μουσουργών, που το όνομά τους είναι συνδεδεμένο με την εξέλιξη της Βυζ. Εκκλ. μουσικής και στις βιβλιοθήκες του οποίου βρίσκεται μεταγραφμένο, από τους Αγιορείτες μουσικούς, το μεγαλύτερο μέρος του Βυζαντινού μουσικού πλούτου.

Για το Ἁγιον Ὅρος υποστηρίζεται ότι οι μελουργοί και οι Πρωτοψάλτες του παρακολούθησαν με μια αδιάκοπη και συνέχρη φωνητική και γραπτή παράδοση κάθε μεταβολή και αλλαγή, τόσο στη σημειογραφία όσο και στο ύφος της ψαλμώδησης, που επέβαλαν οι Πρωτοψάλτες και Μαΐστορες της Μ. του Χ. Εκκλησίας. Υποστηρίζεται δηλαδή ότι στο Ἁγιον Ὅρος υπάρχει συνέχεια και χωρίς κανένα κενό στην προφορική παράδοση, πράγμα που

175. «Ι. Νέα», Αριθμ. 92 - Ιανουάριος 1971, σελ. 3.

* τελευταίο

176. Βλ. Αρθρογραφία Γ. Τσατσαρώνη: «Ι. Νέα» (Αρ. Φ. 88-108, 1971-1973).

από μόνο του φανερώνει την αναλλοίωτη και ομοιόμορφη διάδοση των γνήσιων Βυζαντινών μελών. Κατά συνέπεια πρέπει να δεχθούμε ότι το ύφος της ψαλμωδίας των Αγιορειτών ψαλτών δεν διέφερε από το ύφος των έξω του Αγίου Όρους και επομένως και των Κων/πολιτών ψαλτών. Ο Γρηγόριος Στάθης σημειώνει χαρακτηριστικά: «... Αυτή η κοινότητα ύφους μας δέ-νει αμέσως με το θέμα: υπάρχει διαφορά στον τρόπο ψαλμωδήσεως των Βυζαντινών μελών από τους Αγιορείτες ψάλτες σε σχέση με τους κοσμικούς; Κατά βάση δεν υπάρχει διαφορά. Οι Αγιορείτες όμως, κυρίως στις αγρυπνίες και τις πανηγύρεις, σέβονται το ρεπερτόριο των παλαιών βυζαντινών μελών και ψέλνουν μέλη του ΙΔ' - ΙΕ' αιώνας ενώ στις κατά κόσμον Εκκλησίες προτιμούνται περισσότερο συνθέσεις σύγχρονες. Οποσδήποτε μεταξύ των μελών του ΙΔ' - ΙΕ' αιώνας και των μελών του ΙΘ' - Κ' αιώνας υπάρχει διαφορά. Τα παλαιά μέλη έχουν μια κλασσική λιτότητα και επιβλητικότητα. Τα νεώτερα έχουν μια εκζήτηση στην αλλαγή γενών και διαστημάτων. Αυτή η διαφορά έχει σαν απότοκο μια κάποια διαφορά στην εκτέλεση των αυτών μελών από τους Αγιορείτες και από τους κοσμικούς.

Οι σημερινοί Αγιορείτες, όσοι ξέρουν μουσική, είναι πιστότεροι και γνησιότεροι εκτελεστές των βυζαντινών μελών επειδή κυρίως σέβονται την παράδοση. Οι κοσμικοί - εκτός από λίγες εξαιρέσεις - από άγνοια ή ημιμάθεια νοθεύουν την παράδοση...» (Παρηχήματα - 1978 σελ. 115).

Αναλύοντας τις παραπάνω θέσεις διαβλέπουμε την υποστήριξη της άποψης ότι σεβασμό στην παράδοση και συνεπώς διατήρηση γνήσιου παραδοσιακού ύφους ψαλμωδίας έχουμε μόνο στο Άγιον Όρος.

Ακόμη είναι βέβαιο ότι σήμερα υπάρχει μια μεγάλη ποικιλία «φωνητικών παραδόσεων» και «σχολών» ψαλτικού ύφους. Σε διάφορες περιοχές και από διάφορους Πρωτοψάλτες και μουσικοδιδασκάλους προβλήθηκαν κατά καιρούς διάφορες μορφές ύφους ψαλμωδίας και εκτέλεσης των βυζαντινών μελών.

Γνωρίζουμε ότι ο μουσικοδιδάσκαλος και Πρωτοψάλτης Νηλέας Καμαράδος είχε ιδιάζον ξεχωριστό ύφος που αποτέλεσε «σχολή» και το υιοθέτησαν πολλοί ψάλτες. Ομοίως «σχολή» αποτέλεσε και το ψαλτικό ύφος του Νικολάου Γεωργίου - Πρωτοψάλτη Σμύρνης (Σμυρνέικο ύφος). Στην Αθήνα επεκράτησε το λεγόμενο «Αθηναϊκό» ύφος ψαλμωδίας, ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό ύφος, το οποίο διατηρείται κατά παράδοση από τους Αθηναίους ψάλτες. Στη Θεσσαλονίκη ομοίως, το ιδιαίτερο ύφος των Θεσσαλονικαίων ψαλτών, θεωρείται, από τους ίδιους, συνέχεια του γνήσιου Πατριαρχικού ύφους. Οι κοινόβιοι Καλόγεροι της Γκρόττα Φερράτα ισχυρίζονται ότι οι μελωδίες που ψάλλουν είναι του Ι. Δαμασκηνού όπως τις μελούργησε ο ίδιος και ότι διατηρούν το αρχαιοπρεπές ύφος της απόδοσης της ψαλμωδίας (παρά το γεγονός ότι όσα ψάλλονται στη Γκράττα Φερράτα δεν είναι όλα Βυζαντινά, αλλά πολλά είναι παραδοσιακοί ύμνοι της Σικελίας, Κалаβρίας κ.λπ.).

Όλα αυτά μας οδηγούν στο ερώτημα που θέσαμε και στην αρχή. Ποιο είναι το «γνήσιο» ψαλτικό ύφος ερμηνείας της Βυζαντινής Εκκλ. μουσικής; Γιατί υπάρχει σήμερα αυτή η μεγάλη ποικιλία «φωνητικών παραδόσεων»;

Ας δούμε όμως κάπως πλατύτερα το θέμα γιατί φαίνεται ότι το «ύφος» στην ψαλτική τέχνη έχει μεγαλύτερη ίσως σημασία απ' όση δίνουμε σήμερα στον όρο.

Όταν εξετάζουμε ιστορικά τη διατήρηση και διάδοση του ψαλτικού ύφους, θα πρέπει να συνεξετάζουμε και τις ιστορικές συνθήκες κάτω από τις οποίες λειτούργησε η ψαλτική τέχνη στις διάφορες περιοχές, ακόμη δε και τη Γεωγραφική θέση κάθε περιοχής και τη γειτνιάσή της με άλλες. Μετά την άλωση ο Ελληνισμός αρνήθηκε βέβαια την πολιτιστική του αφομοίωση και έμεινε έξω από τον Οθωμανικό τρόπο ζωής και στήριξε τη λειτούργειά του παράδοση. Αυτό χαρακτηρίζει τις περισσότερες περιοχές της Ελληνικής επικράτειας. Τι μπορούμε να πούμε όμως για τα Επτάνησα που έζησαν σε κλίμα διαρκούς και άμεσης επικοινωνίας με το Δυτικό κόσμο; Μέσα σ' ένα τέτοιο κλίμα, φυσικό ήταν η μουσική να έχει επιρροές από την αντίστοιχη της Δύσης.

Πώς ήταν δυνατό σ' αυτή την περίπτωση να καλλιεργηθεί ψαλτικό ύφος σύμφωνο με την παράδοση της Μ. του Χ. Εκκλησίας και να μην μιμηθεί τα δυτικά πρότυπα;

Δεν πρέπει επίσης να μας διαφεύγει ότι στις μεγάλες πόλεις, τα κατ' εξοχήν κέντρα διδασκαλίας της Βυζ. μουσικής και οι μόνες σχεδόν πηγές παραγωγής ψαλτών ήταν και είναι τα Ωδεία, τα οποία να μην εξυπηρετούν θετικά τις λειτουργικές ανάγκες της Εκκλησίας με τη συνεχή παραγωγή ψαλτών, έχουν όμως το μειονέκτημα ότι η διδασκαλία της μουσικής γίνεται μέσα σε ένα γενικό κλίμα μουσικής αισθητικής που προσιδιάζει περισσότερο με τα δυτικά πρότυπα. Η διδασκαλία π.χ. των μουσικών διαστημάτων της Β.Μ. με τη βοήθεια πιάνου, έχει ως αποτέλεσμα να ευαισθητοποιείται το αντί του μαθητή σε ακούσματα συγκερασμένης κλίμακας και να αποξενώνεται από τις ποικίλες διαστημικές αποχρώσεις της Βυζαντινής κλίμακας. Κάτι ανάλογο, όσο και αν φαίνεται περίεργο, δεν απέφυγε και η Πατριαρχική μουσική Σχολή, όπως θα δούμε πιο κάτω.

Σημαντικός και άκρως καθοριστικός ήταν, επίσης, ο ρόλος στη διαμόρφωση του ψαλτικού ύφους και της σημειογραφίας.

Οι εκάστοτε μεταβολές στη σημειογραφία της Βυζ. μουσικής, σε συνδυασμό με τους προηγούμενους παράγοντες που αναφέραμε, δημιούργησαν οποσδήποτε σοβαρή αλλοίωση στη φυσιογνωμία της ψαλτικής τέχνης, όπως διαχρονικά παίρνει τις συγκεκριμένες μορφές της, πρώτα κατά τη Βυζαντινή περίοδο και έπειτα κατά τη μεταβυζαντινή μέχρι και το 1814 και από τότε μέχρι σήμερα.

Είναι σχεδόν βέβαιο ότι το Βυζαντινό μέλος, όπως ψαλτικά το απέδιδε ο εκτελεστής της Βυζαντινής περιόδου, με το συγκεκριμένο ύφος, γραμμένο

με την πρώτη ή τη μεταγενέστερη σημειογραφία, εκτελείται με τελείως διάφορο τρόπο, τόσο κατά την έκφραση όσο και κατά το ύφος, μεταγραφμέ- νο σήμερα με τη νέα γραφή, από τον σύγχρονο ερμηνευτή.

Έχουμε την πεποίθηση ότι το **άκουσμα**, που «εξάγεται» από την εκτέ- λεση μιας Βυζ. μελωδίας, γραμμένης με ένα είδος σημειογραφίας, είναι η ίδια η **ερμηνεία όλων των συστατικών στοιχείων της**. Το ύφος δηλαδή της ερμηνείας, έμμεσα υπαγορεύεται από την **ποιότητα** και το **πλήθος** των στοι- χείων της σηματοδωφονίας της.

Στην παλαιά σημειογραφία έχουμε ένα πλήθος από σημάδια, τα οποία δεν υπάρχουν στη νέα γραφή των τριών διδασκάλων. Η ιδιαίτερη σημασία των σημαδιών αυτών και η εξήγησή τους, δίνεται από πολλούς ερμηνευτές με σαφέστατη την ερμηνεία του **Γαβριήλ Ιερομονάχου**, ο οποίος μεταξύ των άλλων γράφει: «*Ταύτα γαρ ὡςπερ οδηγός ἐστί και ηγεμών ἐν τῷ οὕτως ἢ οὕ- τως εἰπεῖν ἢ ἀργῶς μεταχειρίσασθαι τας φωνάς ἢ συντόμως, ἢ μετὰ τόνου ἢ ἡσυχῶς...*» («Περί των εντή Ψαλτική σημαδιών και φωνών και της τούτων ετυμολογίας» - έκδ. WIEN 1985). Ενώ δηλαδή φαίνεται ότι τα σημάδια αυτά υπαγόρευαν και κανόνιζαν άμεσα ή έμεσα (με τη βοήθεια και της χειρονο- μίας) τις διακυμάνσεις της φωνής στην ψαλμωδία και κατά κάποιο τρόπο, όπως μπορεί να συμπεράνει κανείς, και την έκφραση και το ύφος της εκτέ- λεσης, δεν υπήρχε δυνατότητα της καταγραφής της ενέργειας κάθε σημα- διού ώστε να διαιωνισθεί η ορθή εκτέλεσή του¹⁷⁷. Βέβαια η φωνητική πα- ράδοση μεταβίβασε από στόμα σ' αυτί, σε μια αδιάκοπη συνέχεια, όπως πι- στεύουμε, τον κορμό και τη βασική μορφή του ύφους ψαλμώδησης του Βυ- ζαντινού μέλους, αλλά οι διαφοροποιήσεις ήσαν αναπόφευκτες, αν λάβουμε επί πλέον υπόψη και την ιδιομορφία των διαστημάτων των κλιμάκων της Βυζαντινής μουσικής, τα οποία υπακούουν σε νόμους, που είναι άγνωστοι στα άλλα είδη μουσικής (νόμους έλξεων, δεσποζόντες φθόγγοι διαφορετι- κοί σε κάθε κλίμακα κ.ά.)¹⁷⁸.

Έτσι ο εκτελεστής, κινούμενος αυστηρά μέσα στα πλαίσια των νόμων αυτών, είχε την δυνατότητα να ενεργεί με μια σχετική ελευθερία που την πα- ρείχε ακριβώς η γνώση της μουσικής που ερμήνευε. Αυτό αφορά κυρίως στις ερμηνείες με τη νέα γραφή. Η νέα γραφή, απλούστερη και απαλλαγμέ- νη από την ποικιλία των ποιοτικών σημαδιών, οδηγεί σε μεγαλύτερες δυνα- τότητες ερμηνείας των μουσικών μαθημάτων. Αντίθετα η παλαιά γραφή,

177. «*Των δε σημαδιών αυτών η σημασία και χειρονομία γραφή ου διδάσκεται, ουδέ εκκλησια- στικός μουσικός λέγεται προπόντως ο μη μαθών όσο το δυνατόν εκ παραδόσεως τα μέλη και τους σχηματισμούς αυτών των σημαδιών*» (Βασ. Στεφανίδης - «Σχεδιάσμα περί μουσικής Εκκλησια- στικής» - ΠΕΑ, τεύχ. Ε' - 1902 σελ. 174). Επίσης: «... τα άφωνα σημεία δεν χωρούν μέσα εις κανό- νας... και εις μίαν γραμμήν ψάλλονται αλλέως και εις ετέραν αλλέως. Και εις ένα ήχον ψάλλονται αλλέως και εις ετέρον αλλέως...» (Αποστ. Κωνστάλας: «Γραμματική» Βλ. Παρασημαντική Κ. Ψάχου 1978 σελ. 114).

178. Η διαδοχή των τόνων στις κλίμακες της Β.Μ. δεν είναι (ως προς την εκτέλεση) **ασυνε- χής** αλλά **συνεχής**. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στη δημοτική μουσική, στην οποία η διαδοχή των τόνων, γι αυτό το λόγο, ονομάζεται **δρόμος**. Ειδικά για τη μελωδική έλξη, ο Αβραάμ Ευ- θυμιάδης γράφει: «... Η Μελωδική έλξις είναι το κυριώτερο στοιχείο που διαμορφώνει το **ιδιαιτερο** ύφος της Εκκλησιαστικής μουσικής» («Μαθήματα Βυζ. Εκκ. Μουσικής» - 1972 σελ. 245).

φορτωμένη με τα ποικίλα σημάδια ποιότητας, περιόριζε τον ψάλτη και δεν του άφηνε πολλά περιθώρια ελευθερότερης ερμηνείας, με συνέπεια το ψαλ- τικό ύφος να είναι περισσότερο «ομοιογενές» και αυστηρότερα καθορισμένο.

Αυτός είναι, ίσως, ο λόγος που ο Πρωτοψάλτης **Κων/νος ο Βυζάντιος** δεν αποδέχτηκε το 1814 το νέο σύστημα γραφής των τριών διδασκάλων και εξακολούθησε να χρησιμοποιεί την παλαιά γραφή, ενώ συγχρόνως ο Ιωάν- νης (Λαμπαδάριος τότε) και ο Στέφανος (δομέστικος τότε) προσπάθησαν με εκδοθείσες μελέτες τους να «*διασώσουν*» το παλαιό ύφος ερμηνείας και τη γνήσια προφορά της Εκκλησιαστικής μουσικής παράδοσης, με αναλύσεις «*θέσεων*» και «*χειρονομιών*», που με το χρόνο επόμενο ήταν να ατονίσουν και να χαθούν.

Αλλά και οι λίγοι χαρακτήρες της νέας γραφής επιδέχονται σήμερα πολλαπλές «*αναλύσεις*» ερμηνείας. Ακόμη και ο **Αβραάμ Ευθυμιάδης** στο Θεωρητικό του «*Μαθήματα Βυζ. Εκκλ. Μουσικής*» - 1972, δίνει πολλαπλές οδηγίες για την ανάλυση π.χ. της πεταστής ή και άλλων χαρακτήρων. Η δυ- νατότητα αυτή της ποικιλίας των αναλύσεων οδήγησε και στην ποικιλία των εκτελέσεων και κατά προέκταση στη **διαμόρφωση και διαφοροποίηση του ψαλτικού ύφους**.

Συμπερασματικά μπορούμε να πούμε ότι ίσως η νέα γραφή να μην αλ- λοίωσε τη δομή και την ουσία του μέλους των παλαιών μαθημάτων, αφού εξ- άλλου έχουμε και το δεδομένο της συμψαλμώδησης στον Πατριαρχικό Ναό, από την παλαιά και τη νέα γραφή, των ίδιων μαθημάτων, αλλά πιστεύουμε ότι η εξαφάνιση των παλαιών σημαδιών **αλλοίωσε τον τρόπο εκτέλεσης της μελωδίας, δηλαδή το ύφος**.

Λέγεται ότι το ύφος του Κω/νου το κληρονόμησαν οι διάδοχοί του. Εί- ναι όμως έτσι; ή μήπως οι διάδοχοί του, υποχρεωμένοι να ψάλλουν με τη νέα γραφή, αλλοίωσαν τον παραδοσιακό τρόπο ψαλμωδίας;

Είναι γνωστό ότι όλοι σχεδόν οι Πρωτοψάλτες της Μ. του Χ.Ε. και οι μουσικοδιδάσκαλοι που ασχολήθηκαν κατά καιρούς με τις μεταγραφές πα- λαιών μελών και πρότειναν νέες, κάθε φορά, αναλυτικές γραφές, έκαναν κατ' ανάγκη και τις μεταφορές των μελών από την παλαιότερη γραφή στη νεότερη. Με τις μεταγραφές αυτές επέφεραν συγχρόνως και τις σχετικές αλ- λοιώσεις ή καλλωπισμούς στη δομή των παλαιότερων μελών, με τις ανάλο- γες συνέπειες τόσο στη μετάδοση όσο και στον τρόπο ψαλμώδησης των με- λών αυτών.

Ο **Ιωάννης Τραπεζούντιος** (18ος αι.) έχοντας την επιθυμία να γράφον- ται τα μέλη απλούστερα ώστε να μεταδίδονται με τη μεγαλύτερη δυνατή πι- στότητα, υποστήριζε με επιμονή ότι πρέπει να χρησιμοποιηθεί απλούστερο σύστημα χαρακτήρων και μεθοδικότερο από το χρησιμοποιούμενο στην εποχή του.

Έτσι το 1756, με προτροπή του **Πατριάρχη Κων/πόλεως Κυρίλλου**, συνέθεσε τα πασαπνοάρια, πολυελεύς, δοξολογίες, κοινωνικά κ.λπ. με

άλλο τρόπο γραφής διαφορετικό και απλούστερο του παλαιού. Ο τρόπος γραφής του Ιωάννη έμοιαζε με την εξηγηματική παρασημαντική που χρησιμοποίησε αργότερα ο μαθητής του Πέτρος ο Πελοποννήσιος.

Ο διάδοχος του Ιωάννη, **Δανιήλ Πρωτοψάλτης**, έγραψε μέλη με νεοφανεείς θέσεις, άγνωστες μέχρι τότε, πολλές από τις οποίες προήρχοντο από την εξωτερική μουσική. Επειδή οι μελωδίες αυτές δεν ήταν δυνατό να γραφούν με το χρησιμοποιούμενο σύστημα γραφής, «*ηναγκάσθη να νεωτερίζει*» γράφει ο Χρύσανθος. Μάλιστα υποστηρίζεται ότι πολλά από τα μέλη αυτά ήσαν του φίλου του Ζαχαρία, άριστου γνώστη της εξωτερικής μουσικής και συνεργάτη του στη μουσική, του επονομαζόμενου Χανεντέ¹⁷⁹.

Ο διάδοχος του Δανιήλ, **Ιάκωβος ο Πρωτοψάλτης**, έμεινε βέβαια πιστός στο παραδοσιακό ύφος της ψαλμωδίας, απορρίπτοντας όλους τους νεωτερισμούς. Πλην όμως στην εποχή του ο **Χίος Αγάπιος Παλιέρμιος** (ή Παλλιέρμιος) κατάφερε με την υποστήριξή του Πατριαρχείου να διδάσκει για πολύ καιρό το σύστημά του (Παλλιέρμιο) στη Πατριαρχική μουσική Σχολή, με την ιδιότυπη προφορά και το «*Ευρωπαϊζον*» ύφος.

Ομοίως ο διάδοχος του Ιακώβου, **Πέτρος ο Βυζάντιος**, διαφοροποιήθηκε στον τρόπο και το ύφος της ψαλμωδίας από τον προκάτοχό του.

Όλα τα παραπάνω δείχνουν ακριβώς ότι είναι δύσκολο να μιλάμε για αυστηρή και πιστή διαδοχή και μεταβίβαση του γνήσιου Πατριαρχικού ύφους στο διάβα των αιώνων, αφού ποικίλες αλλοιώσεις και μεταβολές συνέβησαν κατά καιρούς στο μουσικό ψαλτικό σύστημα από τους ίδιους τους θεματοφύλακες του ψαλτικού ύφους¹⁸⁰.

Τέλος σε γενική θεώρηση του όλου θέματος έχουμε να παρατηρήσουμε και τα εξής:

Η Βυζαντινή Εκκλησιαστική μουσική, που ουσιαστικά ξεκίνησε από τον Ιωάννη Δαμασκηνό και με πολλές εξελίξεις και μεταβολές έφθασε ως εμάς, «*φυλάττει μεν τα πρώτα και παλαιά μέλη, άπτεται δε και των νεωτέρων*» όπως πολύ εύστοχα, παρατηρεί ο **Χρύσανθος**. Η Βυζ. και μεταβυζαντινή

179. Τούρκικη λέξη που σημαίνει μελωδός.

180. Σημαντικό και άξιο προσοχής είναι το εξής γεγονός: Ο Πρωτοψάλτης Παν. Χαλάτζογλου, νεαρός στα μέσα του 17ου αι. πήγε και μαθήτευσε στο Άγιον Όρος κοντά στον Δαμιανό Βατοπεδινό. Τούτο σημαίνει ότι «*μετέφερε*» το ψαλτικό ύφος του Αγίου Όρους στην Πόλη. Ομοίως και ο Πέτρος Μπερεκέτης μετέβη και μαθήτευσε στον Δαμ. Βατοπεδινό. Έχουμε δε και το προηγούμενο της «*μεταφοράς*» του ψαλτικού ύφους της Πόλης στο Άγιον Όρος από τον Ιωάννη Κουκουζέλη (περ. 12ο αι.). Γεννάται επομένως το ερώτημα. Γιατί δεν υπάρχει ταυτότητα ψαλτικού ύφους στην Πόλη και το Άγιον Όρος, ή εν πάσει περιπτώσει γιατί δεν διατηρήθηκε στην Κων/πολη το ύφος που οπωσδήποτε μετέφερε ο Χαλάτζογλου, που θεωρείται και ο πρώτος δάσκαλος του γνήσιου Πατριαρχικού ύφους, ή ο Πέτρος Μπερεκέτης που πιθανόν και αυτός να το δίδαξε στους πολλούς μαθητές του; Μια απάντηση στο ερώτημα αυτό δίνει ο Χρύσανθος εκ Μαδύτου: «*Ο Πρωτοψάλτης Παναγιώτης (σημ. ο Χαλάτζογλου), έφερεν μεν την Εκκλ. μουσικήν από των εν τω Άθω νι μουσικών διδασκάλων, όμως φαίνεται ότι παραδίδους εις τους μαθητάς τα μέλη, αλλού μεν συνέτενε τινάς μελωδίας των θέσεων, αλλού δε και μετέβαλλεν αυτάς, αφορών εις το ηδονικόν εν ταυτώ και καλλωπιστικόν, καθώς λέγουσι. Και εντεύθεν ίσως επήγαγεν η οπωσούν διάφορος απαγγελία των Εκκλ. μελών κατά τινας θέσεις, η των Κων/πολιτών μουσικών διδασκάλων προς την των Αθωνιτών*». (Θεωρητικών Μέγα της Μουσικής - 1832 σελ. XLVIII §74).

ψαλτική, στην Οικουμενική της Θεώρηση, παραμένει αιώνες τώρα, ως οργανική συνύφανση λόγου και μέλους, κυρίαρχο μέσο λατρείας και προσευχής των ορθοδόξων πιστών. Το ύφος της ψαλτικής αυτής, ο τρόπος εκφώνησης δηλαδή των φθόγγων που σχετίζεται άμεσα με την ευκρίνεια, τη διαύγεια και την τεχνική της εμμελούς εκτέλεσης, συνδεόταν πάντοτε με ένα πλήθος στοιχείων της μουσικής παρασημαντικής (π.χ. ουσιαστική συμμετοχή στη διαμόρφωση του ύφους πρέπει να είχαν ευθύς εξ' αρχής, ο ρυθμός του λόγου, το μέγεθος των διαστημάτων, τα ιδιώματα των ήχων, η ενέργεια των φωνητικών σημαδιών, το μελικό περιεχόμενο των μεγάλων υποστάσεων χειρονομίας, το μελικό περιεχόμενο των θέσεων, η διάφορη μεταχείριση των γενών και ειδών του μέλους κ.λπ.).

Όλα αυτά τα στοιχεία υπέστησαν κατά καιρούς πολλές διαφοροποιήσεις. Με τις συνεχείς αυτές διαφοροποιήσεις, καταλλήγουμε σήμερα αφ' ενός μεν να διατυπώνονται αμφιβολίες αν και κατά ποιο βαθμό πιστότητας εκτελούνται τα βυζαντινά μέλη στην εποχή μας σε σχέση με τον τρόπο που τα εκτελούσαν την παλαιά εποχή, αν υπάρχει δηλαδή αδιάσπαστη συνέχεια της Βυζαντινής παράδοσης των προηγούμενων αιώνων με το σημερινό, αφ' ετέρου δε να έχουμε και να ομιλούμε σήμερα για «*Πατριαρχικό*» ύφος, «*Αγιορείτικο*» ύφος, «*Αθηναϊκό*» ύφος, «*Θεσσαλονικαίο*» ύφος ή ακόμη και «*Κυπριακό*» ύφος (είναι χαρακτηριστική η ένδειξη, «*ως ψάλλονται παρά των Κυπρίων*», σε ανθολογίες του ΙΣΤ' αιώνα), η «*Κρητικό*» ύφος (που επίσης επισημαίνεται με τη συχνή ένδειξη «*ως ψάλλονται παρά των Κρηταίων*»).

Γι' αυτό δεν είναι λίγοι εκείνοι που αμφισβητούν τη διάσωση και διατήρηση του ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΥ ΚΑΙ ΓΝΗΣΙΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΥΦΟΥΣ μέχρι σήμερα και υποστηρίζουν ότι είναι αδύνατον να καθορίσουμε ποια απ' όλες τις γνωστές μορφές πραγματικά το αντιπροσωπεύει.

Πάντως ένα πράγμα είναι βέβαιο. Οι σύγχρονοι Πρωτοψάλτες και Λαμπαδάριοι (ευτυχώς οι λιγότεροι, πλην όμως καλλίφωνοι και ονομαστοί) για πολλά χρόνια τώρα, συνειδητά ή ασυνείδητα, νοθεύουν και παραποιούν το παραδοσιακό Βυζαντινό ύφος της ψαλμωδίας. Η παραποίηση αυτή έχει ως αφετηρία τη φιλάρεσκη τάση, των νέων ιδιαιτέρως καλλίφωνων ψαλτών, προσαρμογής στις επιταγές και προτιμήσεις των καιρών, που εκδηλώνονται με υπερβολικές, υπέρμετρες και ασύνετες εκτελέσεις, είτε με το χαρακτηριστικό «*ευρωπαϊκό*» λεγόμενο ύφος, που χαρακτηρίζει τις εξωτερικές κοσμικές μελωδίες, είτε με το υπέρμετρα προσποιητό, σε έντονα ανατολίτικους μακρόσυρτους μελωδικούς σχηματισμούς, ύφος.

Πάσχει λοιπόν η ψαλτική μας τέχνη στον τομέα αυτόν. Αλλά το σοβαρότερο είναι ότι δεν παρατηρείται καμία προσπάθεια και οργανωμένη ενέργεια για τη θεραπεία της ασθένειας. Ίσως δεν έχει δοθεί η πραγματική διάσταση στη σοβαρότητα του θέματος. Η συνεχής και προοδευτική αλλοίωση του ψαλτικού ύφους επιφέρει σιγά - σιγά και αλλοίωση στη φυσιογνωμία της ψαλτικής τέχνης, ως στοιχείο στην Ορθόδοξη Εκκλησία μας. Αν απ'

αυτή την πλευρά δούμε όλοι μας το μέγα αυτό θέμα τότε θα συνειδητοποιήσουμε αυτό που επιγραμματικά εκφράστηκε από τον Δ. Καμπούρογλου. «Όλα τα Έθνη για να υψωθούν πρέπει να βαδίσουν εμπρός, πλην του Ελληνικού που πρέπει να γυρίσει οπίσσω».

Η ψαλτική τέχνη πρέπει να παραμείνει σύμφωνη, στον κορμό της, με την παράδοση, μονοφωνική και με μοναδικό κάλλωπιστικό ποίκιλμα το ισοκράτημα. Κάθε άλλο «είδος» ψαλτικής προσαρμοσμένο στα δυτικά ή άλλα πρότυπα, αφ' ενός δεν εκφράζει αισθητικά τον Έλληνα Ορθόδοξο Χριστιανό, αφ' ετέρου αποτελεί επικίνδυνη καινοτομία για τα λειτουργικά πράγματα της Ορθόδοξης Εκκλησίας.

Ας ελπίσουμε ότι οι καινούργιες γενιές ψαλτών θα δώσουν μια δημιουργική συνέχεια της ψαλτικής μας τέχνης, η οποία χωρίς να αγνοεί τη σημερινή πραγματικότητα, θα είναι αντάξια του επιπέδου της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής μουσικής παράδοσης.

Β'. ΙΣΟΚΡΑΤΗΜΑ

«Το ίσον - χωρίς γαρ τούτου
όλα άφωνα»

(Προθεωρία Παπαδικής)

Το μοναδικό συνοδευτικό «καλλώπισμα» της μονόφωνης Βυζαντινής μελωδίας, είναι το λεγόμενο «ίσον» ή «ισοκράτημα». Έχει ως κύρια αποστολή να υποβοηθεί την κύρια μελωδία έτσι ώστε, αφ' ενός μεν να έχει, από αισθητικής άποψης, καλύτερο άκουσμα, αφού μ' αυτό πραγματοποιείται η αναγκαία και επιτρεπτή συμφωνία, αφ' ετέρου δε να οδεύει ομαλά με αρχή και τέλος τονικά καθορισμένα. Είναι βασικό και απαραίτητο στοιχείο στην εκτέλεση των Βυζαντινών μελών.

Την ύπαρξη του ισοκρατήματος στην ψαλτική πράξη μαρτυρούν τα χειρόγραφα της Βυζ. μουσικής που αναφέρουν: «οι Βαστακταί το ίσον» ή «τούτο ψάλλεται μετά ίσον» ή «ο δομέστικος μετά των Βαστακτών» κ.λπ.

Δεν γνωρίζουμε ακριβώς τη χρονική περίοδο που εμφανίστηκε το ισοκράτημα στη μελωδία. Ίσως να είναι κληρονομικό στοιχείο από το «μαγαδί-ζειν» που κληρονομήθηκε, όπως γνωρίζουμε, από την Αρχαιοελληνική μουσική. «Η διαπασών συμφωνία άδεται μόνη, μαγαδίζουσι δε ταύτην, άλλην δε ουδεμίαν» αναφέρει ο Αριστοτέλης. Ο Ι. Χρυσόστομος στον στίχο λστ' της προς Κορινθίους ομιλίας του αναφέρει χαρακτηριστικά: «Ο ψάλλον ψάλλει μόνος· καν πάντες υπηχώσιν, ως εξ ενός στόματος η φωνή φέρεται». Επίσης και ο Μ. Βασίλειος αναφέρει τα εξής: «Οι δε μη παίδες οι σμικρότατοι ούτοι, οι τας δέλτους εν τοις διδασκαλίαις αποθέμενοι και συμβοώντες ημίν...».

Πάντως οι παραπάνω μαρτυρίες «οι Βαστακταί το ίσον» κ.λπ. ανάγουν στον 4ο αιώνα την πλαισίωση της μονόφωνης ψαλμωδίας από τους ισοκράτες.

Το ισοκράτημα στις αρχικές του μορφές ήταν ασφαλώς υποτυπώδες και εμπειρικό. Αργότερα παρακολούθησε την εξέλιξη της Βυζαντ. σημειογραφίας και σήμερα εκτελείται με βάση ορισμένους κανόνες του Βυζαντινού μέλους.

Ο καθορισμός του ισοκρατήματος σε μια Βυζαντινή μελωδία δεν είναι εύκολη υπόθεση. Προϋποθέτει βαθιά γνώση της ψαλτικής τέχνης, της δομής και της ανάπτυξης κάθε μέλους.

Στη Βυζ. μουσική σε κάθε κλίμακα (όρια μια οδγόςης), στην οποία οδεύει ένας ήχος, υπάρχει κύριος φθόγγος, στον οποίο οι άλλοι φθόγγοι είναι υποταγμένοι μελωδικά και αρμονικά. Αυτός ο φθόγγος ονομάζεται τονικός και είναι η βάση της μελωδίας. Η βάση είναι χαρακτηριστική του ήχου στην κλίμακα του οποίου ψάλλεται η μελωδία και πάνω σ' αυτή εκτελείται στην έναρξη το λεγόμενο ενήχημα ή όπως συνηθίζεται στις μέρες μας, απήχημα του ήχου. Έτσι η μελωδία αρχίζει και τελειώνει με τον τονικό, δηλ. τη βάση.

Η συχνή επανάληψη του τονικού, κατά τη διάρκεια της μελωδίας, έχει σαν αποτέλεσμα τη «βεβαίωση» του χαρακτήρα της μελωδίας, δηλ. του ήχου και του γένους.

Υπάρχει επίσης και ο δεσπόζων φθόγγος. Είναι αυτός που κυριαρχεί στον κορμό της μελωδίας και δίνει το καθαρό μελωδικό πρόσωπο του τονικού.

Όταν εκτελείται μια Βυζαντινή μελωδία, οι ισοκράτες εκτελούν το «ίσον» ή «ισοκράτημα» συγχρόνως με τους εκτελεστές. Το ίσον εκτελείται στον τονικό και στον δεσπόζοντα και αποτελεί τρόπον τινά τον συνεκτικό δεσμό και την «ψυχή» της μελωδίας. Σε ορισμένες περιπτώσεις, για λόγους ακουστικής καλλιέπειας, χρησιμοποιούνται και άλλοι φθόγγοι για ισοκράτημα, ώστε η μελωδία να αποκτά αρμονική, τρόπον τινά, ποικιλία κατά την πορεία της.

Το ισοκράτημα είναι απλό και απέρितτο και «προϋπάρχει» και «συν-πάρχει» του μέλους. «Είναι το μελωδικό διακοσμητικό πλαίσιο που κινείται το κύριο μέλος» (Αστ. Δεβρελής - Μέθοδος Β.Μ. - 1984), και «παρακολουθεί τη μελωδία σ' όλη της την εξέλιξη και εκτελείται, τις περισσότερες φορές με τις λέξεις του κειμένου της μελωδίας και κάποτε, για λόγους εκφραστικούς, σαν βόμβος συνοδευτικού οργάνου» (Αβραάμ Ευθυμιάδης - Μαθήματα Β.Ε.Μ. - 1972).

Ωρισμένοι χοράρχες σήμερα χρησιμοποιούν αποκλειστικά τη μορφή του συνεχούς βόμβου στην εκτέλεση του ισοκρατήματος, ενώ άλλοι την συνεκτέλεση και παρακολούθηση των συλλαβών του κειμένου της μελωδίας. Οι απόψεις για τη μορφή του παραδοσιακού ισοκρατήματος διίστανται¹⁸¹. Πάντως το ισοκράτημα με τη μορφή «βόμβου» αντίγεται στην εποχή όπου στην Αγία Σοφία στην Κων/πολη, ο βοηθός ισοκράτης ονομαζόταν «Βομβιστής».

181. Στην Γκρόττα Φερράτα, που όπως λέγουν συνεχίζουν την κατά παράδοση αρχαίχουσα ψαλμωδία, οι Καλόγεροι χρησιμοποιούν δύο ισοκρατήματα. Το ένα είναι στη βάση της κλίμακας του ήχου και το άλλο κατά μία ογδή υψηλότερο. Οι ψάλτες ψάλλουν ενδιάμεσα.

Η Βυζαντινή μουσική δεν γνωρίζει άλλη αρμονία από το ισοκράτημα. Οτιδήποτε άλλο επιχειρείται στην εκτέλεση του Βυζαντινού μέλους είναι έξω από τη «φύση» της μουσικής αυτής και ασφαλώς την αλλοιώνει και την διαστρέφει. Οι προσπάθειες π.χ. της εναρμόνισης της Β.Μ., από εξαιρετικούς μάλιστα μουσικούς, απέτυχε και ουδόλως άντεξε στο χρόνο. Όπως βέβαιο είναι ότι θα αποτύχει και η εισαγωγή στην εκτέλεση της Βυζ. μελωδίας του «Ισοκράτη», του οργάνου που εφευρέθηκε τελευταία και χρησιμοποιείται από ορισμένους ψάλτες ως «τεχνητό ισοκράτημα», γεγονός που αποτέλεσε αντικείμενο πολλών αντιπαραθέσεων¹⁸².

Πέρα από το γεγονός ότι τέτοιες ενέργειες αποτελούν τουλάχιστον ασέβεια προς τις θείες Βυζαντινές μελωδίες που μας κληροδότησαν οι εμπνευσμένοι μελουργοί, μουσικοδιδάσκαλοι, πρωτοψάλτες και μαϊστορες της ιερής ψαλτικής τέχνης, τις οποίες έχουμε υποχρέωση να σεβόμαστε, να υπηρετούμε και να θεραπεύουμε με γνήσιο παραδοσιακό τρόπο, η χρησιμοποίηση τεχνητών μέσων στην εκτέλεση του Βυζ. μέλους, σε αντικατάσταση του «ζωντανού» και φυσικού ισοκρατήματος, αποτελεί διαστρέβλωση και παραποίηση της όλης φυσιογνωμίας της λειτουργικής πράξης που υπηρετεί το μέλος.

Κύριο και βασικό συμπλήρωμα, λοιπόν, της «μονοφωνικής» εκτέλεσης των μουσικών γραμμών, όλων δηλ. των στοιχείων της σηματοφωνίας, της Β.Μ. είναι το «ισοκράτημα». Το ισοκράτημα και το ύφος συμπληρώνουν τη μορφή και τη φυσιογνωμία της εκτέλεσης της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής μελωδίας.

Κείμενα και Απόψεις

1. «... έκθεση και υποστήριξη οποιασδήποτε θέσεως γύρω από το θέμα «Βυζαντινό ύφος» δεν είναι δυνατόν να αποβεί λυσιτελής και πειστική, αν αυτή η θέση δεν προβληθεί μέσω της μουσικής εκτέλεσεως...» (Π. Γεωργίου - Ι. Νέα αρ. Φ. 115, Δεκ. 1973, σελ. 1).

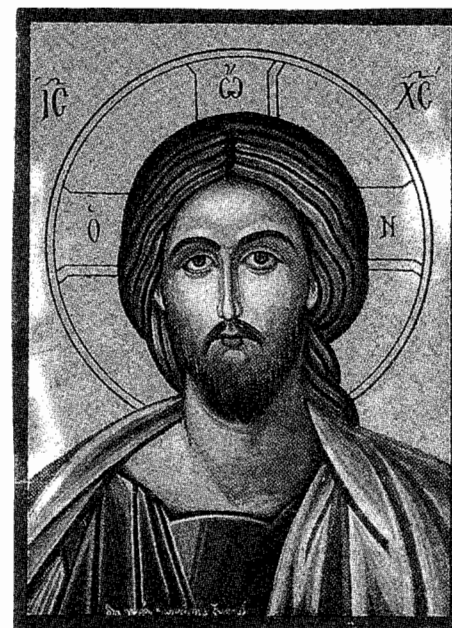
2. «... Το να εκτελεί κανένας τους ύμνους κάπως μεταξύ αμανέ, δημοτικού τραγουδιού, Καζαντζίδη και Γούναρη, απλώς και μόνο για να ικανοποιήσει τις αρρωστημένες μουσικές ορέξεις των ακροατών του, νομίζω ότι μ' αυτόν τον τρόπο δολοφονείται η υπόθεση της Β.Μ... Περιδιαβαίνοντας τους Ναούς της Αθήνας φρίττω με τις κακοφωνίες, τους απαράδεκτους αυτοσχεδιασμούς, τους αμανάδες, τις καντάδες, τις τετραφωνίες. Και το περίεργο είναι ότι όλοι οι Ιεροψάλτες ισχυρίζονται πως μόνο αυτοί και κανένας άλλος ψάλλουν «κατά γνήσιο Πατριαρχικό ύφος» ...» (Δρ Ηλίας Μ. Πουγούνιας - «Ι. Νέα» αρ. Φ. 201 - Μάιος 1981, σελ. 3).

3. «... Το λεγόμενο εν τη βυζαντινή ψαλμωδία «ύφος» εν τούτω ακριβώς έγκνεται, εν τη Ελληνιστί ορθώς απαγγέλειν και ψάλλειν εν τη Εκκλησία...». (Διονύσιος Ψαρριανός - Μητροπολίτης Κοζάνης - «ΦΟΙΝΙΞ» αρ. Φ. 5, σελ. 2).

¹⁸². Σχετικά με το θέμα αυτό, ο αναγνώστης μπορεί να αναζητήσει πληροφορίες στα ΚΕΦ Θ' και ΙΔ'.

4. «... Εις την μουσικήν το ύφος, παρέχεται από το χρώμα του μέλους, όπερ ο συνθέτης προσήρμοσε αυτώ σύμφωνον και με την έννοιαν του κειμένου τω ύμνω· και το οποίον χρώμα του μέλους συντίθεται από τους επί μέρους ήχους της μουσικής ους αποδίδει ο εκάστοτε ψαλμωδός ή και από άλλα - ίσως - προς αυτό στοιχεία όπως η εν αρμονία και ρυθμού έκφρασις του μέλους ή και ο προς αυτό ήχος και ο τρόπος της αυτού κινήσεως...». (Δημ. Σκουλικαρίτης - «ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ ΔΙΑΠΑ-ΣΩΝ ΤΗ ΒΥΖ. ΜΟΥΣΙΚΗ» - 1983, σελ. 920).

5. «... Το Βυζαντινό χρώμα ή ύφος, όπερ ιδιάζει των, προς τα Θεία, ύμνων εν τη ημών Εκκλησία, τείνει ν' αφομοιωθεί προς το της κοσμικής (Ευρωπαϊκής) μουσικής ήτις εισελθούσα εν ταις Εκκλησίαις, εξασκεί επίδρασιν ώστε, το κατά εν κόμμα εις διαφοράν ύψους του ελαχίστου τόνου ον μετέρχεται η Β.Μ., από το ημιτόνιον, άλλως λείμμα το καλούμενον, της κοσμικής μουσικής και το, επίσης, εν κόμμα όπερ εις ύψος απέχει ο μείζων τόνος από τον Ελάσσονα, ον επίσης χρησιμοποιεί η Β.Μ., να μην δύνανται ν' αντισταθεί εις την επίδρασιν αυτής...» (Δημ. Σκουλικαρίτης - «ΦΟΙΝΙΞ» αρ. Φ. 10, σελ. 3).





ΙΑ. ΤΟ ΚΑΛΟΦΩΝΙΚΟ ΕΙΔΟΣ ΜΕΛΟΠΟΪΑΣ - ΚΡΑΤΗΜΑΤΑ -

α. Γενικά

Αν επιχειρούσαμε να σπουδάσουμε και να μελετήσουμε σε βάθος την Ελληνική παραδοσιακή μουσική, όλων των εποχών και όλων των περιόδων, σε όλα τα είδη και όλες τις μορφές της, θα συνειδητοποιούσαμε ότι μέσα σ' αυτή υπάρχει και η έντεχνη δημιουργία επώνυμων συνθετών στον Εκκλησιαστικό χώρο. Έχει λεχθεί και θεωρείται αποδεκτό ακόμη και από τους Έλληνες μουσικούς και μουσικολόγους ότι οι πρώτοι Έλληνες συνθέτες έντεχνης Ελληνικής μουσικής, είναι επτανήσιοι. Θεωρούν δηλαδή σαν αρχή και ξεκίνημα της έντεχνης Ελληνικής μουσικής την Επτανησιακή μουσική Σχολή και τους συνθέτες της. Κατά περίεργο τρόπο αγνοούνται οι επώνυμοι Βυζαντινοί και μεταβυζαντινοί μελουργοί, οι οποίοι, εκτός από τα εξαισία λατρευτικά μελωδήματα, μας άφησαν και μια καθαρά έντεχνη μουσική δημιουργία όπως είναι αυτή της **καλοφωνικής μελοποιίας**, η οποία, από απόψεως τέχνης, είναι αφθάστου κάλλους και μεγάλης καλλιτεχνικής αξίας. Ενώ η Δύση δίκαια αναγνωρίζει και τοποθετεί στη χορεία των μεγάλων συνθετών της όχι μόνο αυτούς που συνέθεσαν μόνο Κοσμική μουσική αλλά και αυτούς που έγραψαν αποκλειστικά και μόνο Θρησκευτική μουσική (π.χ. Παλεστρίνα, Βικτόρια κ.ά.), εμείς αγνοούμε συνθέτες και μελουργούς του ύψους και της περιωπής του Ιωάνν. Κουκουζέλη ή Πέτρου Μπερεκέτη ή Νέων Πατρών Γερμανού κ.λπ.

Οι Εκκλησιαστικές μελωδίες, εξεταζόμενες από την άποψη τεχνολογικών στοιχείων σε συνδυασμό και με τη δομή και έκτασή τους, κατατάσσονται σε διάφορα είδη. Ένα ξεχωριστό και ιδιαίτερα αγαπητό στους ψάλτες είδος μελοποιίας είναι το λεγόμενο **Καλοφωνικό**, το οποίο διακρίνεται σε **στιχηρατικό** και **ειρμολογικό** και το οποίο, λόγω της ιδιόμορφης δομής του, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον.



Γερμανός Νέων Πατρών

Βαλάσιος Ιερέυς

Το καλοφωνικό είδος μελοποιίας χαρακτηρίζεται από τους μουσικούς πλατυασμούς και τις μακροσκελείς και εκτεταμένες μελισματικές γραμμές, οι οποίες εμφανίζουν μια περισσότερο ελεύθερη κίνηση στην ανάπτυξη της μελωδίας. Το είδος αυτό είναι, συγκρινόμενο με τα άλλα είδη της Βυζαντινής μελοποιίας, το περισσότερο επιδεκτικό στις επιδράσεις της εξωτερικής μουσικής, αφού ο σκοπός του δεν ήταν αποκλειστικά λειτουργικός και λατρευτικός αλλά συχνά πανηγυρικός και γιορταστικός.

Στην καλοφωνική σύνθεση γίνεται ελεύθερη ανάπτυξη του ποιητικού κειμένου με χαρακτηριστική μεγάλη ποικιλία στη μελική δομή του τροπαρίου εις τρόπον ώστε να συντίθεται μια μουσική σύνθεση η οποία, όπως λέγει ο Θεόδωρος Φωκάας, «πολλὰς μελιρρύτους και εμμελείς φωνάς χαρίζουσα, τους ευσεβείς ακροατάς καταρδεύει γλυκερείς μέλεσι...».

Ιδιαίτερα μελισματικός είναι ο χαρακτήρας του καλοφωνικού ειρμολογικού είδους, που αναπτύχθηκε αργότερα από το καλοφωνικό στιχηρικό είδος (από τον 17ο αι. και μετά). Το είδος αυτό περιλαμβάνει ειρμούς ή τροπάρια κανόνων σε ελεύθερη μελοποιία, με συχνή εναλλαγή του ρυθμού και της χρονικής αγωγής κατά την πορεία του.

Οι καλοφωνικές μελωδίες αποτελούν μουσικά κομψοτεχνήματα, τα ποικιλότατα σε μελική κίνηση, συμμετρικά στη διαδοχή των μελωδικών περιόδων και ακουστικό αίσθημα αξιοθαύμαστο. Αξιολογικά, από την άποψη της τεχνικής στη μουσική σύνθεση, οι καλοφωνικές συνθέσεις χαρακτηρίζονται και θεωρούνται ως «ο Κολοφώνας της Βυζαντινής μελοποιίας».

Οι καλοφωνικές μελωδίες, τις περισσότερες φορές, συμπληρώνονται με τα λεγόμενα **κρατήματα**. Η λέξη **κράτημα** σημαίνει ακριβώς ένα μέλος ιδιότυπο και αυτοτελές που κρατάει και παρατείνει τη χρονική διάρκεια του μουσικού μαθήματος. Έτσι με το κράτημα η μελωδία επεκτείνεται αλλά και καλωπίζεται.

Τι είναι ακριβώς τα κρατήματα, πότε και με ποιο τρόπο επεβλήθησαν στις καλοφωνικές συνθέσεις και πώς εμηνεύεται η δημιουργία τους από τους Βυζαντινούς μαϊστορες και τους νεότερους ερευνητές;

Τα κρατήματα, ως μέλη μουσικά, είναι συνθέσεις που αναπτύσσονται όχι σε συγκεκριμένο ποιητικό κείμενο αλλά πάνω σε συλλαβές διαφορετικές από τις συλλαβές του κειμένου της καλοφωνικής σύνθεσης και οι οποίες δεν εκφράζουν και δεν έχουν νοητικό περιεχόμενο, γι' αυτό και ονομάζονται «*άσημες*» και «*ασήμαντες*». Οι συλλαβές αυτές είναι: νε-νε-να, το-το-το, το-ρο-ρο, τι-τι-τι και κυρίως τε-ρι-ρεμ.

Σχετικά ο Μιχάλης Αδάμης παρατηρεί ότι: «το κράτημα είναι το απόλυτο είδος της μουσικής των Βυζαντινών που εκφράζεται με συνθέσεις αυτοτελείς και ολοκληρωμένες».

Παραφερή προς τα κρατήματα είναι οι JUBILLI του «*Αλληλουία*» του Γρηγοριανού μέλους, οι οποίοι, όπως αναφέρει ο Αβραάμ Ευθυμιάδης, «είναι τόνοι που πλεονάζουν και αποτελούν άσμα χωρίς κείμενο».

Γι' αυτές τις, χωρίς κείμενο, μελωδίες που τις ονομάζει «*ωδές πνευματικές*» ο Ιερός Αυγουστίνος λέει: «Οι ψάλλται εκ των λέξεων των ασμάτων ενθουσιώντες, εν αρχή αγαλλόμενοι, ταχέως καταλαμβάνονται υπό αισθημάτων μακαριότητος και αδυνατούσι πλέον διά λέξεων να εκφράζωσιν όσα ενδομύχως εκφράζονται. Τούτου ένεκα αφήνουνσιν κατά μέρος την λέξιν και τα αισθήματα αυτών εκδηλούσι διά φωνής αγαλλιάσεως. Το πνεύμα δηλαδή τούτο είναι ωδή εκδηλούσα την ανύψωσιν της καρδιάς εκείνης, ήτις διά λέξεων αδυνατεί να εκφράσει τα αυτής αισθήματα».

Ομοίως ο OKTANTOUS λέει: «Ο αίνος του Θεού είναι ανεκκλήτος, σημαίνει την χαράν του αιωνίου Βίου, την οποία αδυνατεί η λέξις να εκφράσει».

Πώς λοιπόν εισήχθησαν τα κρατήματα στη μουσική της Ορθόδοξης Εκκλησίας; Πώς «*συμβιβάζονται*» οι μουσικές αυτές δημιουργίες με όλα τα άλλα είδη της Βυζαντινής μελοποιίας, τα οποία, με την επένδυση της υμνογραφίας, αποσκοπούν, κατά μοναδικό τρόπο, στην πιο ζωντανή απόδοση των εννοιών του ποιητικού κειμένου; Πώς «*παρεισέφρησαν*» αυτές οι «*άσημες*» συλλαβές μέσα στο μουσικά κείμενα των Βυζαντινών μελουργών; Με ποιο σκοπό τις συμπεριέλαβαν στις Εκκλησιαστικές μελουργικές τους δημιουργίες; Το θέμα δεν είναι απόλυτα ξεκαθαρισμένο. Υπάρχουν διάφορες ερμηνείες και απόψεις¹⁸³.

Ας δούμε όμως με λίγα λόγια τη διαχρονική εξέλιξη της Καλοφωνικής μελοποιίας.

Η Βυζαντινή υμνολογία διακρινόταν ανέκαθεν για τον μελισματικό, εκτενή και έντεχνο χαρακτήρα της. Ωστόσο παρατηρούμε μια βαθμιαία εξέλιξη και ανάπτυξη των εκτενών μελών στη μελοποιία. Οι διαφορές μεταξύ παλαιών και νεότερων συνθέσεων είναι χαρακτηριστικές. Η εξέλιξη στη σύνθεση εκτενών μελισματικών μαθημάτων ακολούθησε την πορεία και το ρυθμό αφ' ενός της Εκκλ. υμνογραφίας με τις εκάστοτε μεταβολές και τάσεις οριστικοποίησης και σταθεροποίησης των λατρευτικών ύμνων και ασμάτων στις ιερές ακολουθίες, και αφ' ετέρου της ανάπτυξης και εξέλιξης της Βυζ. υμνογραφίας.

Πράγματι το καλοφωνικό είδος κάνει την εμφάνισή του κατά τον 12ο αιώνα, τότε ακριβώς που αρχίζει η συστηματοποίηση της Βυζ. σημειογραφίας. Από τον αιώνα αυτό και μετά, άρχισαν να εμφανίζονται σπουδαίοι μελουργοί και ποιητές του καλοφωνικού μέλους, οι οποίοι έδωσαν με τα έργα τους μια νέα μορφή και ώθηση στην τέχνη της μελοποιίας. Επειδή το είδος αυτό των μελωδημάτων δεν είχε αποκλειστικό σκοπό, όπως προείπαμε, την ικανοποίηση λειτουργικών και λατρευτικών αναγκών της Εκκλησίας και επομένως οι δεσμεύσεις του λατρευτικού χαρακτήρα του Βυζ. μέλους ήσαν ελάχιστα περιοριστικές, οι μελουργοί δεν δίστασαν να δώσουν περισσότερο

183. «Λέγουσι δε τινές ότι τα άσημα ταύτα **τερερίσματα** εδέχθησαν εις την Εκκλησίαν ίνα διά της ηδονής των, έλκωσι τον απλούν λαόν» (Πηδάλιον της Εκκ. σελ. 135).

αισθησιακό χαρακτήρα στη τέχνη τους, παρά λατρευτικό. Έτσι τα έργα αυτά διακρίνονται για το καλαισθητικό πνεύμα κάθε εποχής, την ελευθερία στην κίνηση του μέλους, τους μελισματικούς πλατυασμούς και τα ποικίλματα, πολλά από τα οποία προέρχονται από την εξωτερική μουσική κάθε εποχής¹⁸⁴.

Τα έργα του καλοφωνικού είδους είναι πάρα πολλά και είναι πράγματι έργα υψηλής τέχνης. Υπάρχει ένας τεράστιος όγκος ανέκδοτων και άγνωστων μέχρι σήμερα καλοφωνικών μελωρημάτων. Μερικά απ' αυτά ασφαλώς μπορεί να εισαχθούν στις ασματικές ακολουθίες της Εκκλησίας μας κοντά στα όμοιά τους που έχουν ανθολογηθεί στις διάφορες ανθολογίες και περιέχονται στο Καλοφωνικό Ειρμολόγιο και σε άλλα μουσικά βιβλία. Θα πρέπει όμως να ανασυρθούν από την αφάνεια, να καταγραφούν, να ακουστούν και να αξιολογηθούν. Οι μουσικολόγοι ερευνητές που μελετούν αποθησαυρισμένες σε μοναστηριακές και σε ιδιωτικές βιβλιοθήκες άγνωστες στον πολύ κόσμο καλοφωνικές συνθέσεις μένουν κατάπληκτοι από τις θαυμαστές αυτές καλλιτεχνικές δημιουργίες με την έξοχη τεχνική, την ευρηματικότητα και πρωτοτυπία των εκφραστικών σχημάτων και γενικά την υψηλή μουσική ποιότητα.

Το καλοφωνικό είδος είχε μεγάλη εξέλιξη κατά τον 14ο και 15ο αι. όταν περίφημοι μελωργοί - ποιητές, όπως ο Ι. Κουκουζέλης, ο Νικηφόρος Ηθικός κ.ά., τους οποίους θα αναφέρουμε πιο κάτω, έδωσαν μεγάλη ώθηση στο είδος αυτό της μελοποιίας και συνέθεσαν θαυμάσια έργα¹⁸⁵. Τους μετέπειτα αιώνες ακολούθησαν άλλοι σπουδαίοι μουσικοδιδάσκαλοι και λαμπροί μελωργοί, όπως ο Γερμανός Νέων Πατρών, ο Μπαλάσιος Ιερέυς και Νομοφύλακας, ο Περίφημος Πέτρος Μπερεκέτης ο επικαλούμενος και «Μελωδός» από το πλήθος των μελωδικών καλοφωνικών ειρμών που μελοποίησε κ.ά., οι οποίοι ανήγαγαν την καλοφωνία στην υψηλότερη μορφή από απόψεως τέχνης, μελισματικού χαρακτήρα και ύφους.

Δημιουργήθηκε τότε, στην περίοδο από τον 12ο μέχρι και τον 19ο αιώνα, ένας εκπληκτικός αριθμός καλοφωνικών συνθέσεων, οι οποίες ονομάζονται γενικά «Μαθήματα» (Παπαδική - Μαθηματάριο) και οι οποίες διαδόθηκαν ευρύτατα, διασώθηκαν μέχρι σήμερα, οι περισσότερες σε χειρόγραφα και κώδικες, και αποτελούν κοσμήματα της Βυζαντινής Μελοποιίας.

Από τα λίγα αυτά, σχετικά με την εξέλιξη της καλοφωνίας, προκύπτει ότι η τεχνική της σύνθεσης των καλοφωνικών μαθημάτων είχε κύρια χαρακτηριστικά γνωρίσματα αφ' ενός τα ποικίλα αισθησιακά μελισματικά στοιχεία και αφ' ετέρου την επέκταση του μέλους. Αυτό ακριβώς το δεύτερο γνώρισμα επέτρεψε την προσάρτηση και συνοδεία, στη μελική σύνθεση, του Κρατήματος.

184. «... ος τις θέλει να μελίσει κατ' αυτόν ειρμόν καλοφωνικόν... δύναται να μελίζει κατά τα ἀρέσκοντα του αἰῶνος του...». (Χρυσάνθος εκ Μαδύτου «Θεωρητικόν Μέγα» §426 σελ. 190).

185. Η γένεση του Καλ. Ειρμολογίου οφείλεται στον Θ. Καρύκη (Γ. Στάθη, «Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της Βυζ. Μελοποιίας» σελ. 43).

Η εισαγωγή του κρατήματος, σε ένα μάθημα, γίνεται ελεύθερα χωρίς καμία δέσμευση και σε οποιοδήποτε σημείο της σύνθεσης. Σε μερικά μαθήματα η εισαγωγή γίνεται με τη λέξη «λέγε» ενώ σε άλλα η λέξη αυτή χρησιμοποιείται στο τέλος μετά από τον τριαδικό ύμνο «Δόξα Πατρί...». Σε άλλα μαθήματα, με αφετηρία το φωνήεν της τελευταίας συλλαβής του κειμένου γίνεται εισαγωγή του κρατήματος για επέκταση του μαθήματος με «άσημες» συλλαβές. Αν δηλαδή η τελευταία συλλαβή τελειώνει σε «ε» τότε το κράτημα εισάγεται με το «τε-τε-τε», ή με το «τι-τι-τι» αν τελειώνει σε «ι» και με το «το-το-το» αν τελειώνει σε «ο» κ.λπ. Στις περιπτώσεις αυτές το κράτημα ολοκληρώνεται με τις συλλαβές τε-ρι-ρεμ-ρου-τε-ε-ρι-ρεμ... ενώ στην εισαγωγή μπορεί να προηγείται το λεγόμενο «νενάνισμα» (νε-νε-να ή τε-νε-να).

Οι άσημες αυτές συλλαβές έδωσαν την ευκαιρία στους μελωργούς να παραβλέψουν το κύριο και ουσιώδες χαρακτηριστικό γνώρισμα της Βυζαντινής λατρευτικής σύνθεσης, να απαγγιστρωθούν από τα στενά δεσμευτικά πλαίσια της νοηματικής απόδοσης του ποιητικού κειμένου και να ρίξουν όλο το βάρος στην ποιότητα και τεχνική του μέλους, ώστε να προκαλούν περισσότερη αισθησιακή τέρψη και ακουστική ηδονή για να μένει συνεχές και αδιάπτωτο το ενδιαφέρον των ακροατών έπειτα από την ένταση και την κόπωση της προσευχής. Γι' αυτό ακριβώς τα κρατήματα, από απόψεως καλλιτεχνικού ακούσματος, θεωρούνται υψηλής τεχνικής ποιότητας μουσικές συνθέσεις. Και επειδή, όπως προείπαμε, οι εξωτερικές επιδράσεις είναι εμφανείς, λέμε ότι «τα κρατήματα αποτελούν το συνδετικό κρίκο της Εκκλησιαστικής και εξωτερικής - κοσμικής μουσικής».

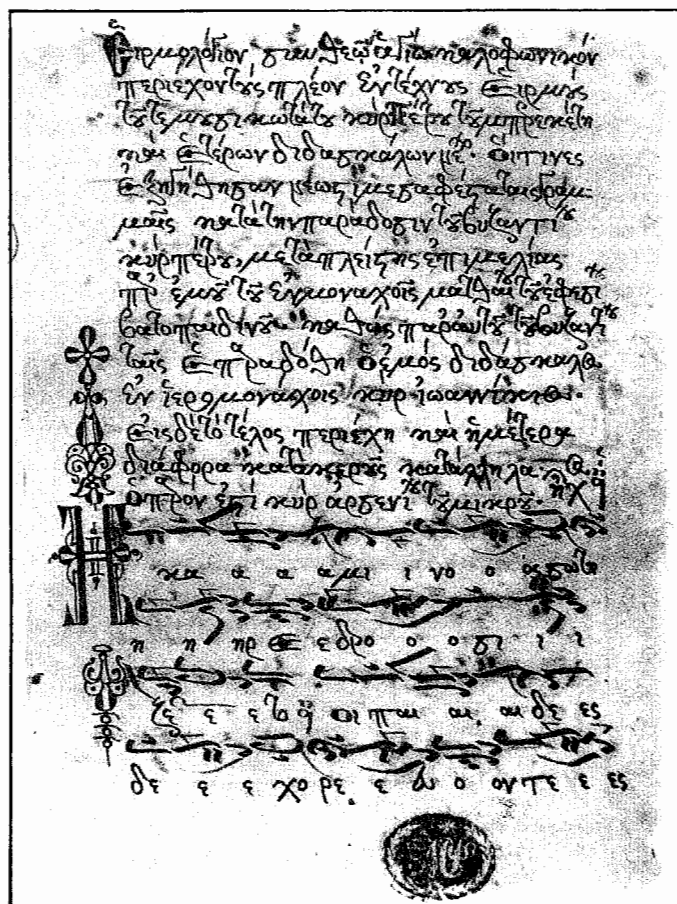
Παρόμοιες μορφές βρίσκουμε και σε ορισμένες συνθέσεις Αραβοπερσικής μουσικής, στις οποίες χρησιμοποιούνται με τη μορφή του «νενανισμού» οι λέξεις «ταδιρτέν», «γελελέ», «γελελίμ» κ.λπ.

Ας δούμε τώρα τις απόψεις και τις ερμηνείες που δίνουν μελετητές και μουσικολόγοι για τη σκοπιμότητα και χρήση των κρατημάτων.

1. Ο Χρυσάνθος εκ Μαδύτου στο «Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής» - 1832 §445 υποσημ. α', γράφει σχετικά: «Τας μεν ουν από της Μουσικής αρχάς τω Θεώ κατά χρέος ανατιθέντες, εν τη ιερά ψάλλειν Εκκλησία ταχθέντες, εν κατανύξει τον Θεόν, τον αοράτως εκεί παρόντα δοξολογήσωμεν... Και άλλος άλλο, πολλά και διάφορα δοξολογούντες χρεωστικώς, τον Ποιητήν υμνούσιν, ούτω και ημείς επόμενοι τούτοις, και συναμιλλώμενοι, μετά φόβου και τρόμου και πολλής ευλαβείας, οφείλομεν ίστασθαι, τα άγια συνάδοντες άσματα, εν λέξει σημαντοίς και ασημάντοις. Ουρανός γαρ η Εκκλησία παρά τοις σοφοίς και Θεοδιδάκτοις διδασκάλοις απεικόνισται και προσηγόρευται. Το γαρ τε-ρε-ρε, και το, το-το-το και το, τι-τι-τι, και το, νε-να-να-νε, και τα λοιπά, εις τύπον εκείνων των Αγγελικών δοξολογιών, των σημαντοίς και ασημάντοις λέξεσι γενιμένων. Ει και αι ασημαντοι δοκούσαι λέξεις ανίτονται τι. Τήρει γαρ φησίν, τίνι παρίστασαι, και τι προσάδεις. Και τότε πως απολογήσεται τω Κριτή, ρευστή γε φύσις και διαλυομένη τυγχάνων ω άνθρωπε; Παράγεται γουν το μεν τε-ρε-ρε

από το **τήρει ρου** το δε το-το από του **τότε τότε** το δε τι-τι από του **τι τίνι**». Και επεξηγεί ότι: «Εύρον αυτά γεγραμμένα εν τινι Γραμματική της Μουσικής· όμως ελήφθησαν, εξ ων περί της τοιαύτης υποθέσεως είρηκεν Ιωάννης ο Δαμασκηνός».

2. Ο ονομαστός λόγιος Μητροπολίτης Φιλαδελφείας Γεράσιμος ο Βλάχος και Κρης (17ος αι.), όντας ιερομόναχος ακόμα, έγραψε τα εξής για την ερμηνεία του τε-ρι-ρεμ: «... Οι άνθρωποι έστωντες και να έχωμεν πόθον ψυχής και να συννώμεσθην από την Θεϊαν Αγάπην σπουδάζουμε να ενωθούμε με τους Αγγέλους σιμά εις την ασχόλαστον ψαλμωδιάν όπου κάμνουσιν... Διά τούτο και ημείς καθημερινόν ψάλλομεν με την έναρθρον ταύτην φωνήν τον Θεόν με τούτην την **άναρθρον φωνήν** το τε-ρι-ρεμ. Από που την ευγάνομεν; από τους Θεϊούς προφήτας οι οποίοι λέγουσι πως άκουσαν φωνάς εις τον Ουρανόν, ως



Καλοφωνικό Ειρμολόγιο στην προ του 1814 μουσική γραφή
Γραφεύς Ματθαίος Εφέσιος Βατοπεδινός

φωνήν υδάτων πολλών... και οι Άγγελοι ούτως έψαλλον με άρρητον φωνήν καθώς το λέγει ο μέχρι τρίτου Ουρανού αναβάς Απόστολος Παύλος, άρτητα ρήματα, ήγουν μέλος και αρμονία δίχως λόγια, και τούτο κατά την συμβολικήν Θεολογίαν το τε-ρε-ρε δεν θέλει να σημαδεύσει άλλο, παρά το ακατανόητον της Θεότητος».

3. Ο Γρηγόριος Στάθης ερμηνεύοντας από άλλη σκοπιά το θέμα, αναφέρει; «... Πρέπει να ξέρουμε πως οι ήχοι θεμελιώνονται πάνω σε κάποιο φθόγγο του πενταχόρδου με μελικές φράσεις που ήταν πολυσύλλαβοι. Δηλαδή, α-να-νε-ς για τον Αο ήχο, νε-α-νε-ς για τον Βο, να-α-να για τον Γο, α-γι-α για τον Δο, α-νε-α-νε-ς για τον πλ. του Αου, νε-χε-α-νε-ς για τον πλ. του Βου, α-α-νε-ε-ς για τον βαρύ και νε-α-γι-νε-α-γι-ε για τον πλ. του Δου.

Προκειμένου να ψάλουμε έναν ήχο πρέπει να επιβάλουμε τη γνωριστική του ιδέα με μια εισαγωγική του μελική φραση. Αυτό λεγόταν ενήχημα και στις μέρες μας απήχημα. Είναι ακριβώς η επιβολή του ήχου. Έτσι καταλαβαίνουμε όταν διαβάζουμε στα Βυζαντινά χειρόγραφα; «Ηχίζει ο Δομέστικος και ευθύς όλοι ομού ψάλλουν». Εκείνο το ηχίζει θα πει ότι ο Δομέστικος αναπτύσσει μια μελική φράση πάνω στις συλλαβές του φθόγγου του συγκεκριμένου ήχου που πρόκειται να ψάλει. Ας πούμε α-να-νε-α-νε-ς για τον α' ήχο και νε-χε-α-νε-ς για τον πλ. του β'. Αυτή η πράξη μαρτυρείται από τον 10ο αιώνα με τη συγγραφή του Κων/νου του Πορφυρογέννητου «Περί της Βασιλέων τάξεως». Το πράγμα μέχρι εδώ είναι απλό. Συμβαίνει όμως για κάποια εξέχοντα τροπάρια, για παράδειγμα τα δοξαστικά της ενάτης ώρας των Χριστουγέννων «Σήμερον γεννάται εκ Παρθένου...», να αναπτύσσει ο δομέστικος εκτενέστερα από τη συνηθισμένη μελωδία πάνω στο νε-χε-α-νε-ς το φθόγγο του πλ. του β' ήχου, πριν από το «Δόξα πατρί...». Το ίδιο νιώθει την ανάγκη ή και για λόγους συμμετρίας και ο Βος ψάλτης να αναπτύξει μια πλατιά ηχηματική μελωδία πριν από το «Και νυν...» και αμέσως παρακάτω στο τέλος κάθε στίχου προστίθενται ηχηματικές φράσεις να επεκτείνουν τη διάρκεια της ψαλμωδήσεως αλλά και να ποικίλουν τη μελική δομή του τροπαρίου. Οι συλλαβές που χρησιμοποιούνται είναι: νε-νε-ε-χε-χε-α-νε κ.λπ.

Στο τέλος των στίχων συνήθως επεκτείνεται μελικά το φωνήεν της τελευταίας συλλαβής, συλλαβιζόμενο τελικά με το «ν» ή το «χ» ή το «τ» και αργότερα με το «ρ». Για παράδειγμα: «Σήμερον γεννάται εκ Παρθένου ο δρακί... κτίσιν, ι,ι,ι,ι,ν,χι,ι,ι,ι,ν» κ.λπ. Από τις συλλαβές αυτές προέκυψε και η πρώτη ονομασία «νεάνισμα» ή «νεανισμός». Σαν πράξη στη μελοποιία αναπτύχθηκε συνειδητά απ' τις αρχές του 14ου αιώνα με τη διαμόρφωση της καλοφωνίας. Στην αρχή ως πρόλογος, αλλά συνήθως, περί το τέλος μιας καλοφωνικής σύνθεσης ενός μαθήματος, υπήρξε ανάγκη να επιβληθεί ένα «νεάνισμα» που από τότε και δώθε λέγεται **κράτημα** αδιακρίτως, για να αναπαυθούν οι ακροατές λίγο, αφού δεν θα δίνουν ένταση να προσέχουν τα ψαλλόμενα λόγια και να τα κατανοούν.

Οι παρεμβολές όμως αυτών των κρατημάτων πολύ σύντομα αναπτύχθηκαν σε πιο εκτενείς συνθέσεις. Το επόμενο βήμα ήταν να ανεξαρτητοποιη-

θούν και να αποσπασθούν από τις συνθέσεις για τις οποίες έγιναν. Έτσι προέκυψε το **Βυζαντινό κρατηματάριο** με 120 έως 128 περίπου περίφημες συνθέσεις.

Στα μεταβυζαντινά χρόνια έχουμε και καινούργια παραγωγή αυτόνομων εξ αρχής κρατημάτων, που ακολουθούνται σε ειδική ενότητα στις **ανθολογίες**. Με την ανάπτυξη ακόμα του είδους των **καλοφωνικών ειρμών** ανοίχτηκαν καινούργιοι ορίζοντες στη μελοποίηση των κρατημάτων για να συμπληρώνουν τους καλοφωνικούς ειρμούς.

Αυτές οι νεότερες συνθέσεις, όλες δημιουργήματα του 18ου αιώνα και λίγες του 19ου, χάρις στο καλοφωνικό ειρμολόγιο που τις στέγασε, έγιναν ιδιαίτερα αγαπητές από τους ψάλτες. Το Βυζαντινό κρατηματάριο, δίτομο, παραμένει ανέκδοτο. Άγνωστα επίσης είναι τα χιλιάδες κρατήματα που περιέχονται στα μαθήματα και στα Θεοτοκία και στους καλοφωνικούς στίχους της Παπαδικής.

Ως μέλη αυτά καθ' εαυτά τα κρατήματα, αποτελούν τον κολοφώνα της ψαλτικής τέχνης και είναι τα λιγερότατα μελωδήματα, εύρυθμα και ποικίλα που ο Βυζαντινός μουσικός πολιτισμός παρέδωσε στην τέχνη των ήχων όλων των εποχών και όλου του Κόσμου...» (Από ραδιοφωνική ομιλία).

4. Ο **Αβραάμ Ευθυμιάδης** στο Θεωρητικό του «*Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής μουσικής - 1972*» διατυπώνει τη γνώμη ότι πιο κοντά στην ιστορική αλήθεια σχετικά με την καταγωγή και την έννοια των κρατημάτων είναι η άποψη πως η λέξη *τερερεμ* ή *τεριρεμ* έχει την καταγωγή της από το «*Ιερόν Παλάτιον*» των Βυζαντινών Αυτοκρατόρων. Και γράφει: «*Κατά τις δοχές (θριαμβευτικές παρελάσεις) των Αυτοκρατόρων, ο χορός ψάλλοντας τον επίκαιρο ύμνο, που είχε πάντοτε θρησκευτικό περιεχόμενο, επεσύναπτε σ' αυτόν με ανάλογη μελωδία, τη φράση REGEM EXPECTAMUS*¹⁸⁶. *Απ' αυτή τη φράση, με τη διαφοροποίηση της πρώτης λέξης και την παράληψη της δεύτερης, έμεινε το REREM που κατόπιν με τον διπλασιασμό της RE, έγινε η λέξη TEREREM ή TERIREM. Με τον καιρό όταν το Βυζάντιο και μαζί του το «Ιερόν Παλάτιον» εξελληνίστηκε και συνάμα ξεχάστηκε η λατινική γλώσσα, η λέξη TEREREM ή TERIREM έμεινε πολιτογραφημένη σαν μία μακρινή απήχηση της παλαιάς παραδόσεως και εθίμου...*»¹⁸⁷.

5. Τέλος ο **Λυκούργος Αγγελόπουλος** αφού παρατηρεί ότι: «... Η μη χρήση κειμένου, ελευθερώνει την έμπνευση του μελοποιού (ο οποίος στα άλλα είδη μελοποιίας είναι υποχρεωμένος να τονίσει μουσικά τα δεδομένα ποιήματα) και μας προσφέρει έξοχες σελίδες καθαρής μουσικής...», θέτει το ερώτημα:

186. «... Κεφάλαιον πρώτιστον προς έξαρσιν πάσης τελετής και πανηγύρεως, ιεράς και κοσμικής, ην η **Εκκλησιαστική ημών μουσική**, πιθανώς έχουσα τινάς αλλοιώσεις... δι' υποδοχάς τινάς και διεξιώσεις ωρισμένας... Κατά τινας εορτάς, ο προπαίσιτος, δίδων διαταγάς έλεγε το πάντοτε απαιτούμενον «*Κελεύσατε*» *ηγήχως* πως και *εναρμονίως*...» (Μ.Ι. Γεδεών - Μ. Χαρτοφύλακας - «Μουσικά Χρονικά» - 1930 τ. Β' τεύχος 12, σελ. 312).

187. Η άποψη αυτή του Αβραάμ Ευθυμιάδη συμφωνεί απόλυτα με την ερμηνεία που δίνει για την προέλευση των κρατημάτων, ο Μ. Πρωτέκδικος της Μ.Χ.Ε. Γεώργιος Παπαδόπουλος (Βλ. «Ιστορική Επισκόπησης» της Β.Ε.Μ.» - 1902, σελ. 229-230, σημ. 1).

«*Είναι μια αναπλήρωση της έλλειψης οργάνων στη λατρεία (πολλά φέρουν και ονόματα οργάνων: Βιόλα, τρομπέτα κ.λπ.) ή υπολείμματα επευφημιών στη λατινική γλώσσα ή φράσεων λειτουργικών;...*».

Η ερμηνεία του πράγματος, όπως φαίνεται, είναι δύσκολη, αφού τα στοιχεία που διαθέτουμε δεν επιτρέπουν να αποφανθούμε με βεβαιότητα για τη μια ή για την άλλη. Πέρα από τις καθαρά Θεολογικές ερμηνείες, η πραγματικότητα φαίνεται ότι πλησιάζει περισσότερο σ' ένα συγκερασμό των παραπάνω απόψεων.

Όπως φαίνεται, η μέθοδος και η συνήθεια της επέκτασης των καλοφωνικών συνθέσεων με τα «*νενανίσματα*» είχε γίνει πολύ προσφιλής στους μελουργούς. Έτσι την εφήρμοζαν σε όλες τις περιπτώσεις που η ανάγκη το καλούσε για επέκταση της μελωδίας. Ίσως και ο Κουκουζέλης (που προερχόταν από το Βυζαντινό Παλάτι και θεωρείται ο πρόδρομος των κρατημάτων), έχοντας υπόψη τον τρόπο αυτό της επέκτασης και παράτασης μιας μελικής σύνθεσης που, όπως δηλώνει ο Χρυσανθος, πρέπει να ήταν γνωστός από την εποχή του Ι. Δαμασκηνού, να χρησιμοποίησε πρώτος, από τους μετέπειτα μελουργούς, τις συλλαβές «*τε-ρε-ρε*» και «*τε-ρι-ρεμ*», επηρεασμένος από τις δοχές που απαιτούσαν και αυτές μακρόσυρτες και παρατεταμένες μελωδίες. Αργότερα το πράγμα πήρε έκταση και τα κρατήματα χρησιμοποιούντο σε παντοίες εκδηλώσεις που δεν είχαν αποκλειστικά λατρευτικό χαρακτήρα. Έτσι εξηγείται και η χρησιμοποίηση μελισματικών γραμμών εξωτερικής - κοσμικής μουσικής. Το γεγονός δε αυτό δικαιολογεί, κατά κάποιο τρόπο, και τον ισχυρισμό ότι τα κρατήματα αποτέλεσαν την «*ανοικτή θύρα των επιδράσεων της εξωτερικής Ανατολικής μουσικής επί του Βυζαντινού μέλους*».

Παρά ταύτα πάντως τα κρατήματα δεν παύουν να διατηρούν την ιεροπρέπεια της Εκκλησιαστικής μελωδίας, η οποία, χωρίς να απαιτεί λογικές προσπάθειες παρακολούθησης και κατανόησης των ψαλλόμενων ύμνων, βοηθεί, από μόνη της τους προσευχόμενους πιστούς σε ώρες αναστολής της προσευχής και λατρείας, να νιώθουν ψυχική έξαρση και αγαλλίαση. Αρκεί βέβαια η χρήση τους και η εκτέλεσή τους, και κυρίως αυτή, να γίνεται με συνέπεια και υπευθυνότητα. Σχετικά πάνω σ' αυτό ο Γεώργιος Αγγελινάρας παρατηρεί:

«*Η ορθή και σύμμετρη χρησιμοποίησή τους (σημ. των κρατημάτων) στις ιερές ακολουθίες αποσκοπεί στο να τονίσει και τον υπερβατικό χαρακτήρα της χριστιανικής λατρείας. Όταν τα κρατήματα εκτελούνται σωστά και στην κατάλληλη θέση των Ακολουθιών, επιτυγχάνουν την αισθητοποίηση του «υπέρ λόγον» και «υπέρ έννοιαν», την υπερβατικήν δηλαδή διάσταση της ψαλμωδίας, η οποία δεν περιορίζεται μόνο στο στάδιο της λογικής κατανόησης των υψηλών νοημάτων του Χριστιανισμού, αλλά βοηθεί τους πιστούς να αποδεσμεύονται από τους συλλογικούς μηχανισμούς και να πλησιάζουν με τρόπο βιωματικό και ψυχική έξαρση τις δογματικές αλήθειες, υπερβαίνοντας την γνωστική δύναμη της*

διάνοιας». Σημειώνει επίσης ο ίδιος ότι, σε περισπούδαστη μελέτη του, ο Πρωτοψάλτης και μουσικοδιδάσκαλος Εμμ. Βαμβουδάκης τονίζει ότι: «Οι αγαπώντες να εντρυφώσιν εις το ασύλληπτον και αντλούντες εκ τούτου ευγενή και ανώτερα συναισθήματα ευρέθησαν πάντοτε υπέρμαχοι των Κρατημάτων» (Ειρμολόγιο Καλοφωνικό Γρηγορίου Πρωτοψάλτου - 1835 - Έκδοση «Κουλτούρα»)¹⁸⁸.

Τέλος θα πρέπει ίσως να δεχθούμε ότι με τα κρατήματα οι μελουργοί είχαν την ευκαιρία να δείξουν τις μεγάλες δυνατότητες της Βυζαντινής μελοποιίας και να καταδείξουν την υψηλή ποιότητα και το κάλλος των Βυζαντινών μελωδιών ως έμμεση απάντηση στις επικριτικές συγκρίσεις με τα άλλα είδη μουσικής. Γι' αυτό προσέδιδαν ιδιαίτερη καλλιέπεια και ακουστική ωραιότητα στις καλοφωνικές συνθέσεις και τα κρατήματα, ενώ παράλληλα διατηρούσαν την αυστηρότητα του ήθους και του λατρευτικού χαρακτήρα στα άλλα είδη της μελοποιίας.

Κατά καιρούς δόθηκαν και άλλες εξηγήσεις και ερμηνείες στη χρησιμοποίηση και την ψαλμώδηση του «τεριρέμ». Γι' αυτές το μόνο που μπορούμε να πούμε είναι ότι βρήκαν έρεισμα στην αδυναμία να αποδεχτούμε τελεσίδικα μια ερμηνεία με βάση αποδεικτικά στοιχεία και δεν έχουν ουσιαστική αξία. Είπαν π.χ. ότι το «τεριρέμ»... σημαδεύει την Αγία Τριάδα, δηλ. το τ = 300 (τρεις εκατοντάδες) σημαίνει τα τρία πρόσωπα της Αγίας Τριάδας. Το ρ, σημαίνει τη ρίζα της Θεότητας. Τα δύο εε σημαίνουν την ένωση. Επίσης ότι το «τεριρέμ» σημαίνει την «ένσαρκον οικονομίαν», ή ότι «ο τερερισμός είναι ζώσα κιθάρα και σημαδεύει την Θεϊαν Ανάστασιν», κ.ά.

2. Μελουργοί - Συνθέτες καλοφωνικών μαθημάτων και κρατημάτων

Οι σημαντικότεροι μελουργοί - συνθέτες καλοφωνικών μαθημάτων και κρατημάτων από τον 12ο αιώνα μέχρι τις μέρες μας - κατά χρονολογική σειρά - είναι οι παρακάτω.

1. 12ος αι. - 14ος αι.

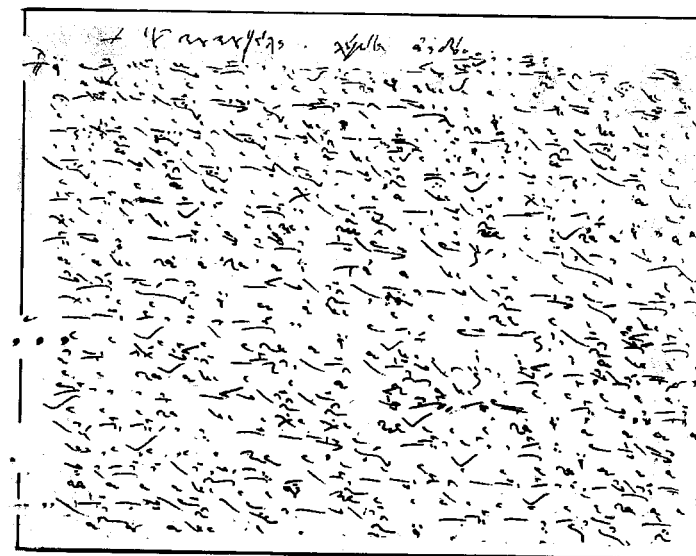
Την περίοδο αυτή δεσπόζουν οι μελουργοί¹⁸⁹:

α. Νικηφόρος Ηθικός, β. Ιωάννης Γλυκύς, γ. Μοναχός Αγάθων, δ. Ξένος Κορώνης, ε. Ιωάννης Κουκουζέλης ο Κορυφαίος όλων. (Έζησε τον 14ο αιώνα και κατ' άλλους τον 12ο αιώνα).

Εκτός από τους παραπάνω, στην περίοδο αυτή έζησαν και πολλοί άλλοι σπουδαίοι και σημαντικότεροι μελουργοί, όπως είναι οι: Γ. Κοντοπετρής, Γ.

¹⁸⁸. Καλό και ωφέλιμο είναι πάντως τα κρατήματα να ψάλλονται προς το τέλος των Ι. Ακολουθιών όταν δηλ. έχει τελειώσει στην ουσία η προσευχή των πιστών. Έτσι δεν θα υπάρχει και δυσαρμονία προς την επιταγή του Ι. Χρυσοστόμου, σύμφωνα με την οποία: «... δεν επιτρέπεται η ανάμειξη των κυρίως πνευματικών ύμνων με εξωτερικά σχήματα και θέσεις και ασημένους φωνάς». Ενάντιον των κρατημάτων έγραψαν επίσης και οι σχολιαστές του Ιερού Πηδαλίου Αγάπας και Νικόδημος, όπως επίσης και ο μουσικολόγος Ιεράρχης Ζακύνθου Διονύσιος Λάτας.

¹⁸⁹. Η βιογράφηση των μελουργών αυτών γίνεται χρονικά στο ΚΕΦ. Β2.



Τμήμα χειρόγραφης σελίδας με επεξηγήσεις από Κρατηματάριο, Οικηματάριο και μέλη Παπαδικής, του Πέτρου Πελοποννησίου. Στο παρόν εξηγείται μάθημα του Ι. Κουκουζέλη.

Πανάρετος, Φαρδιβούκης, Δημ. Δοκειανός, Κορνήλιος Μοναχός, Χριστόφορος Μυστάκων, Μανουήλ Ιερέας ο Πλαγίτης, Τζακνόπουλος, Θεοδ. Μανουγράς κ.ά.

2. Αρχές του 15ου αι.

Περί το έτος 1400 κυριαρχεί και δεσπόζει η μεγάλη μορφή του Ιωάννη Κλαδά.

Μέχρι τα μέσα του 15ου αι. διακρίνονται και οι: Ιωάννης Λάσκαρις ο Σηρπάναγος, Μανουήλ Αργυρόπουλος ο Μαΐστωρ, Μανουήλ Βλατηρός, Νικόλαος Παλαμάς, Βαρθολομαίος κ.ά.

3. β' ήμισυ 15ου αι.

Περί το 1453 δεσπόζει μια άλλη μεγάλη μουσική φυσιογνώμια, η του Μαΐστορος Λαμπαδαρίου Μανουήλ Χρυσάφη.

Την ίδια περίοδο μέχρι και τις αρχές το 16ου αι. διακρίνονται και οι: Γρηγόριος Μπούνης ο Αλυάτης, Ακάκιος Χαλκεόπουλος, ο Αρσένιος ο Μικρός, Μανουήλ Γαζής κ.ά.

4. 16ος και 17ος αι.

Την περίοδο αυτή της Τουρκοκρατίας, η μουσική δραστηριότητα μετατοπίζεται στη Σερβία, την Κρήτη και την Κύπρο (εξαιτίας της απόστασης από την Κων/πολη), όπου διακρίνονται οι παρακάτω μελουργοί.

1. **Σερβία:** Ευστάθιος και Αντώνιος μοναχοί της μονής Πούτνας.

2. **Κρήτη:** Βενέδικτος Ιερέας Επισκόπουλος, Αντώνιος Επισκόπουλος Πρωτοψάλτης Κυδωνίας, Κοσμάς Βαράνης, Δημήτριος Νταμίας (Α' ψάλτης Χανδάκου), Ιγνάτιος Φριέλος, Νικόλαος Στριάνος Ιερέυς κ.ά.

3. **Κύπρος:** Ιερώνυμος Τρωαδιστής, Κων/νος Φλαγγής, Ιωάννης Κορδοκοτός κ.ά.

Με την είσοδο του 17ου αι. άρχισαν να εμφανίζονται σημαντικότετοι μελουργοί όπως είναι οι: Γεράσιμος Μοναχός ο Αγιορείτης, Κων/νος ο εξ Αγχιάλου με το σπουδαιότερο έργο του «οκράηχον και δίχορον», «πάνυ έντεχνον τιμωτέραν», Κλήμης ο Λέσβιος, Γενάδιος ο Μοναχός εξ Αγχιάλου, ο Περίφημος Γεώργιος Ραιδεστηνός Α' ο Πρωτοψάλτης κ.ά. για να φθάσουμε στα τέλη του αιώνα αυτού οπότε εμφανίζονται τέσσερις εξαίρετοι μελουργοί - συνθέτες καλοφωνικών μαθημάτων, οι οποίοι κατεκόσμησαν το μουσικό ρεπερτόριο της Ψαλτικής τέχνης με υπέροχα και αφθάστου κάλλους μελωδήματα,

α. Παναγιώτης Χρυσάφης ο Νέος ο Πρωτοψάλτης

β. Γερμανός Νέων Πατρών

γ. Μπαλάσης Ιερέυς ο Νομοφύλακας και

δ. Πέτρος ο Μπερεκέτης ο Μελωδός.

Κοντά σ' αυτούς διακρίνονται και πολλοί άλλοι όπως ο Κοσμάς ιερομόναχος Ιβηρίτης ο Μακεδόνας, Δαμιανός ιερομ. Βατοπεδηνός κ.ά.

5. 18ος και 19ος αι.

Στις αρχές του 18ου αι. δεσπόζει η μορφή του Π. Μπερεκέτη. Την ίδια περίοδο διακρίνονται και οι περίφημοι:

α. Παναγιώτης Χαλάτζογλου ο Πρωτοψάλτης και

β. Αντώνιος Ιερέυς και Οικονόμος, ενώ στα μέσα του 18ου αι. δεσπόζει η μορφή του Ιωάννη του Τραπεζούντιου.

Μετά το 1769 έχουμε τις παρακάτω μεγάλες μορφές:

1. Δανιήλ ο Πρωτοψάλτης, 2. Πέτρος ο Πελοποννήσιος, 3. Ιάκωβος ο Πρωτοψάλτης, 4. Πέτρος ο Βυζάντιος, 5. Θεοδόσιος Ιεροδιάκονος ο Χίος, 6. Δημήτριος Λώτος Πρωτοψάλτης Σμύρνης μαθητής του Θεοδοσίου, 7. Αναστάσιος Ραφανιώτης, 8. Θεόδουλος Αινείτης, 9. Μελέτιος Σιναΐτης ο Νέος, 10. Ευτύχιος Γεωργίου ο Ουγουρλούς, 11. ο περίφημος Γεώργιος Κρης κ.ά.

6. Τέλη 19ου - Αρχές 20ου αι.

Αν εξαιρέσουμε μερικές, πολύ λίγες, φυσιογνωμίες που ασχολήθηκαν και με τη μελοποίηση καλοφωνικών μαθημάτων και κρατημάτων, όπως ο Γρηγόριος ο Πρωτοψάλτης, ο Χουρμούζιος ο Χαρτοφύλακας, Κων/νος ο Πρωτοψάλτης, Ιωάννης ο Λαμπαδάριος, ο Ουνούφριος Βυζάντιος, Ματθαίος Βατοπεδηνός, Νικόλαος Δοχειαρείτης, Ιωάσαφ Διονυσάτης, Γεώργιος Σίφνιος, ο Νικόλαος Γεωργίου Πρωτοψάλτης Σμύρνης και μερικοί άλλοι, μπορούμε να πούμε ότι την περίοδο αυτή δεν είχαμε σημαντική παραγωγή καλοφωνικών μαθημάτων ή αυτοτελών κρατημάτων. Σ' αυτό συνετέλεσε ασφαλώς και το γεγονός ότι τα τελευταία χρόνια επικρατεί στα πράγματα

της Εκκλησίας μια τάση συντόμευσης των Ιερών Ακολουθιών. Όπως είναι κατανοητό, το Κλίμα αυτό δεν είναι καθόλου ευνοϊκό για μουσικές μακρηγορίες στις λατρευτικές διαδικασίες με εκτεταμένες και μακροσκελείς ψαλμωδίες.

Στις ειδικές λίγες περιπτώσεις που απαιτείται χρονική μουσική παράταση μια ακολουθία (π.χ. στις Ιερές μονές, στις παννυχίδες, Μεγάλους πανηγυρικούς Εσπερινούς κ.λπ.) χρησιμοποιούνται οι παλαιές καλοφωνικές μελοποιήσεις που είναι πολύ γνωστές και δεν έπαψαν ποτέ να ψάλλονται στις Εκκλησίες μας, όπως π.χ. τα μαθήματα: «Έφριξεν η γη...» του Π. Χαλάτζογλου, «Άστρον ήδη ανατέταλκεν...» του Μπαλασίου Ιερέως, «Θεοτόκε Παρθένε...» του Π. Μπερεκέτου, «Άνωθεν οι Προφήται...» του Ι. Κουκουζέλη, τα «Πασαπνοάρια» του Ιωάννη Πρωτοψάλτη και του Ι. Τραπεζούντιου με τα κρατήματά τους, το «Αναστάσεως ημέρα...» του Μ. Χρυσάφη του παλαιού, το οποίο καλλώπισε, προσθέσας και κράτημα, ο Χρυσάφης ο Νέος και πολλά άλλα.

Στην εποχή μας, σύγχρονοι μελουργοί δημοσιεύουν, μεταξύ των άλλων, και διάφορες καλοφωνικές συνθέσεις και κρατήματα, τα οποία όμως δεν είναι καινοφανή, αλλά βασίζονται και ακολουθούν τα παλαιά πρότυπα¹⁹⁰.

Η συνύπαρξη αυτή στη σύγχρονη ψαλτική τέχνη των παλαιών και νέων συνθέσεων δείχνει κατά πειστικό και άριστο τρόπο τη διαχρονικότητα του Βυζαντινού μέλους και την άρρηκτη σύνδεση και συνέχεια της Βυζαντινής και μεταβυζαντινής μελοποιίας.



190. Το 1990 ο Γεώργιος Τσατσαρώνης εξέδωσε Καλοφωνικό Ειμολόγιο.

Ιδιαίτερα ο Άρειος μελοποίησε πολλά αιρετικά άσματα με θεατρικές μελωδίες, με έμμετρους στίχους, «άτακτες» φωνές και μιμητικές κινήσεις, που περιέλαβε στο έργο του «Θάλεια» και τα οποία χρησιμοποιούσε στις ιερές ακολουθίες¹⁹¹.

Οι Πατέρες της εποχής (Ιωάννης Χρυσόστομος, Μέγας Αθανάσιος, Μέγας Βασίλειος, Ιερώνυμος, Ισίδωρος ο Πηλουσιώτης, Κλήμης ο Αλεξανδρεύς, Ιερός Αυγουστίνος κ.ά.) αντέδρασαν με σφοδρότητα εναντίον όλων αυτών των αιρετικών κινήσεων. Οργάνωσαν και συστηματοποίησαν ακόμη περισσότερο την Εκκλησιαστική μουσική και συνέταξαν ειδικούς κανόνες, με τους οποίους καθόριζαν και κατέγραφαν τις «καθαρές» Εκκλησιαστικές μελωδίες που έπρεπε να ψάλλονται και να χρησιμοποιούνται και ξεχώριζαν τις «Εθνικές» και «θυμελικές» (θεατρικές) μελωδίες όπως και τις μελοποιήσεις των αιρετικών τις οποίες απαγόρευαν.

Συνέθεσαν νέους ύμνους τεχνικούς και πρωτότυπους αλλά με θρησκευτικό και καθαρά αντιαιρετικό περιεχόμενο. «Δεν επιδειώκουμε την ευφωνία» έλεγε ο Μέγας Αθανάσιος, «η ψυχή... λησμονεί τις ηδονές και σκέπτεται μόνο το αγαθό».

Παράλληλα η Εκκλησία με εμφανή την πρόθεση να μην αποξενωθεί τελείως η Εκκλησιαστική μουσική από τη μουσική της κοσμικής ζωής, ως είδος αντιπερισπασμού προς τις θυμελικές μελωδίες των αιρετικών, εισήγαγε και χρησιμοποίησε σε πολλές τελετουργίες χαρμόσυνες και ευχάριστες μελωδίες (π.χ. ο «χορός του Ησαΐα» στην ακολουθία του Γάμου, η, κατά πλεονασμό, χρήση του πανηγυρικού και χαρμόσυνου, πλ. του Α', ήχου κ.λπ.). Κράτησε όμως μακριά από τις ιερές ακολουθίες τα όργανα και τις ορχήστρες της κοσμικής μουσικής.

Η τάση αυτή όμως, όπως ήταν φυσικό, οδήγησε σε μεγαλύτερες ακόμη καινοτομίες. Τα άσματα έγιναν «γοητευτικότερα», ώστε να είναι αρεστότερα και να ψάλλονται από όλους τους Εκκλησιαζόμενους πιστούς. Ο Μέγας Αθανάσιος συνέθεσε ειδικά επεξεργασμένη και καλλωπισμένη μουσική με πολλά στοιχεία από την εξωτερική μουσική, για να στηρίξει στην πίστη τους Μελετιανούς, οι οποίοι είχαν φθάσει στο σημείο να ψάλλουν ύμνους στην Εκκλησία και συγχρόνως να χορεύουν¹⁹²!!! Ο Εφραίμ ο Σύρος, επίσης, για να προφυλάξει τους Χριστιανούς από την «λίαν γοητευτική» μουσική του αιρετικού Αρμονίου (ή Αμονίου), οργάνωσε χορό «Παρθένων», ο οποίος υπό την διεύθυνσή του έψαλλε στον Ναό¹⁹³.

191. Βασικός ύμνος των Αιρετικών ήταν η φράση: «Που εισίν οι λέγοντες - τα τρία μίαν δυνάμιν;» (Σωκράτους Εκκλησι. Ιστ. Α', 7, Σωζόμενος Α' 21). Ο Άρειος, εκτός από τη «Θάλεια» που έγραψε μιμούμενος τον Βωμολόχο Σωτάδη τον Αιγύπτιο, και το οποίο ήταν λειτουργικό βιβλίο, μελοποίησε και άλλα πολλά άσματα, οδοιπορικά, επιμύλια, ναυτικά κ.λπ. με τις ηδονικές μελωδίες των οποίων προσπαθούσε να προσελκύσει στην ασεβή αίρεσή του, τους αμαθέστερους και απλοϊκότερους των Χριστιανών.

192. «Οὗτοι ψάλλοντες κυμβαλίζουσι και κροταλίζουσι» (Θεοφάνης - Χρονογράφος Α' - σελ. 99).

193. Αντέδρασαν επίσης γενναία και οι Ιεράρχες: Αμφιλόχιος Ικονίου, Λητώιος Μελιτινής και Φλαβιανός Αντιοχείας.

Η αντίδραση αυτή των θείων Πατέρων με την πάροδο του χρόνου έγινε πιο οργανωμένη και πιο έντονη, γιατί ο λαός παρασυρόμενος από την Θεατρική μουσική και την εξωτερική μουσική του Ιπποδρόμου που συνεχώς αναπτυσσόταν, άρχισε να αναζητά και στην Εκκλησία έντεχνη μουσική αποκλίνουσα από την απλή και σοβαρή Εκκλησιαστική μουσική που ήταν σε χρήση. Αλλά και οι ίδιοι οι ψάλτες δεν ήσαν απαλλαγμένοι από την «προοδευτική» αυτή τάση, και μιμούνταν τη μουσική των θεάτρων, για να αρέσουν στους εκάστοτε άρχοντες και το λαό. Γι' αυτό χρειάστηκε να υπάρξει έντονη αντίδραση από τους θείους Πατέρες. Αποτέλεσμα της αντίδρασης αυτής της Εκκλησίας ήταν ο εμπλουτισμός της λειτουργικής μουσικής με πλήθος νέων ύμνων (π.χ. «Ο μονογενής Υιός και λόγος...», «Χερουβικός ύμνος», «Τρισάγιος ύμνος» κ.λπ.), οι οποίοι ψάλλονται μέχρι σήμερα.

Στους μετέπειτα αιώνες το ενδιαφέρον της Εκκλησίας για την καλλιέργεια και ανάπτυξη της Εκκλησιαστικής μουσικής συνεχίζει να παραμένει αδιάπτωτο. Εμφανίζονται στο προσκήνιο χαρισματικοί και ιδιοφυείς μελουργοί και υμνογράφοι, οι οποίοι με το έργο τους έδωσαν τεράστια ώθηση στην τέχνη της μελοποιΐας και την καλλιέργησαν σε μεγάλο βαθμό.

Από τον 9ο αιώνα και μετά η Εκκλησιαστική μουσική συμβαδίζει και παρακολουθεί διαχρονικά την ανάπτυξη της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, η οποία από τον αιώνα αυτό μέχρι και τον 13ο και 14ο διάγει την περίοδο της ακμής και της ωριμότητά της.

Την ίδια περίοδο κάνει την εμφάνισή της στη Δύση και αρχίζει να εξελίσσεται αλματωδώς η «Πολυφωνία», ένα μουσικό ύφος που, ενώ είχε ως πηγή το Γρηγοριανό μέλος, ακολούθησε άλλο δρόμο και αναπτύχθηκε διαφορετικά.

Η πολυφωνική μουσική έλαβε ραγδαία εξέλιξη στη Δύση και έμελε να θεμελιώσει το θαυμάσιο οικοδόμημα του όλου μουσικού πολιτισμού του Δυτικού κόσμου.

Στην Ανατολική Εκκλησία, κατά τον 15ο αιώνα, το υμνογραφικό έργο έχει σχεδόν ολοκληρωθεί και μόνο η μελουργική σύνθεση συνέχιζε να αναπτύσσεται με γοργότατο ρυθμό, για να πάρει στη συνέχεια τη μορφή υψηλής τέχνης με θαυμαστή, από μορφολογική άποψη, πληρότητα.

Έτσι με την είσοδο του 19ου αι., η Βυζ. Μουσική βρίσκεται σε πλήρη ακμή και άνθιση. Από τα μέσα όμως του αιώνα αυτού άρχισε να παρατηρείται μια τάση, κυρίως στον έξω της Πόλης χώρο, για εκδυτικισμό! Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να ενσκήψει, προς τα τέλη του αιώνα αυτού, η λαίλαπα της πολυφωνικής μουσικής και της καντάδας και στις Ανατολικές Εκκλησίες. Όπως ήταν επόμενο, μια νέα περίοδος πνευματικής πάλης και αγώνων της Εκκλησίας για προστασία και διαφύλαξη της παραδοσιακής λειτουργικής μουσικής άρχισε.

Το 1837 το επίσημο Ελληνικό Κράτος, έπειτα από σύντονες ενέργειες της Εκκλησίας, ως αντίδραση «κατά της προσαρμογής προς την ξενότροπον

μουσικήν» που από τα επτάνησα και τη Βιέννη ετοιμαζόταν να εισβάλει στην Αθήνα και την υπόλοιπη Ελλάδα, ίδρυσε, με Βασιλικό διάταγμα (Βασιλεία Όθωνα) την πρώτη «Ψαλτική Σχολή» στην οποία διορίστηκε πρώτος Καθηγητής ο Πρωτοψάλτης του Ι. Ναού της Αγίας Ειρήνης της οδού Αιόλου, **Ζαφειρίος Ζαφειρόπουλος** με βοηθό του τον **Ιεροδιάκονο Θεόκλητο**. Η Σχολή λειτούργησε για πολλά χρόνια και πρόσφερε πολύτιμες υπηρεσίες στη Βυζ. Μουσική, γιατί ανέδειξε πληθώρα μαθητών - ψαλτών στην Αθήνα και άλλα μέρη.

Το 1846, με την εισβολή του πολυφωνικού συστήματος του Ι. Χαβιαρά, ο Αρχιεπίσκοπος Κων/πόλεως, Νέας Ρώμης και Οικουμενικός Πατριάρχης **ΑΝΘΙΜΟΣ**, εξαπέλυσε εκτεταμένη και σφοδρή εγκύκλιο προς όλη την επικράτεια του Πατριαρχείου, στην οποία, αφού ως προοίμιο παραθέτει τις επιταγές της Αγίας Γραφής¹⁹⁴: «*Μη μέταιρε, φησίν, όρια αιώνια, α έθεντο οι Πατέρες σου*», «*Υιέ φύλασσε νόμους Πατρός σου, και μη απώση θεσμούς μητρός σου*», «*Α παρελάβετε και είδετε εν εμοί και ηκούσατε, ταύτα πράσσετε*» και «*Τα αρχαία κρατείτω*», χαρακτηρίζει την εισαγωγή της τετραφωνίας «*εφάρμαρτο καινοτομία εν ταις αγίαις του Χριστού Εκκλησίαις*», την δε τετράφωνη ψαλμωδία, «*αρμονία μεν τετραφώνω και ποικιλία μέλους ξενίζουσιν, και πάντα διάφορον της ημετέρας ούσαν, τα δ' άλλα κατακυλούσαν και εκλύουσιν τους ακροωμένους... ως σκανδαλώδης τω Χριστονύμω πληρώματι...*», «*Ξένην και εκφυλον μουσικήν*» και παρατηρεί ότι: «*... η ηδυπαθής και απρεπής μελωδία απομακρύνεται του σωτηρίου σκοπού της προσευχής, της, διά των Ιερών ψαλμωδίων, γινομένης... προς εξιλέωσιν των αμαρτιών...*». Τέλος παρατηρεί ότι η Αγία ημών Εκκλησία παρέλαβε μαζί με τα Ορθόδοξα δόγματα και τους Ιερούς κανόνες, και όλα τα σεπτά έθιμα και παραδόσεις και τα διατηρεί σαν ιερά και πατροπαράδοτα, και ότι δεν ανέχεται ούτε κατά κεραία μεταποίηση και εξαλλοίωση. Διά τούτο - λέγει - ουδεμία καινοτομία και νεωτερισμό δέχεται για την Αρχαία Ελληνική μουσική, η οποία άρχισε από τους Αγίους Αποστόλους και διαδόθηκε και καθιερώθηκε διαδοχικά μέχρι σήμερα με τους Αγίους Πατέρες. Τελειώνοντας συμβουλεύει πατρικά και προτρέπει να εμμένουν «*των πατροπαράδωτων ημών διατάξεων*» και να αποφεύγουν παντελώς την χρήση «*οιασδήποτε ξένης και εκφύλου και αλοτρίας μουσικής*». Όσοι δε τυχόν έφθασαν «*εξ αγνοίας ή άλλως πως εισαγαγείν εν ταις ιεραίς αυτών Εκκλησίαις την, περί ης ο λόγος, ανοίκειον τετράφωνον μουσικήν, αποβάλλωσιν αυτήν αμέσως... και επαναγάγωσιν αύθις την Πάτριον ημών Εκκλησιαστικήν Βυζαντινήν Μουσικήν*».

Το 1870, όταν έγινε ουσιαστικά η εισαγωγή της τετράφωνης μουσικής στις Ορθόδοξες Εκκλησίες (Αλ. Κατακουζηνός), η Εκκλησία αντέδρασε και πάλι. Η Ι. Σύνοδος, Ιεράρχες και πολλοί διαπρεπείς λόγιοι και εκπρόσωποι του πνευματικού κόσμου της Αθήνας και άλλων πόλεων, εξαπέλυσαν εγκυ-

κλίους και έγραψαν μνημειώδη άρθρα σε εφημερίδες και άλλα περιοδικά έντυπα, εναντίον της «*εισβολής*» της πολυφωνικής μουσικής στις Εκκλησίες.

Ο Καθηγητής του Πανεπιστημίου της Αθήνας **Δημ. Βερναρδάκης**, ο Αρχιμανδρίτης και άριστος μουσικός **Ευστάθιος Θερειανός**¹⁹⁵, ο Μητροπολίτης Σύρου και Τήνου **Αλέξανδρος** κ.ά. με έντονες παραστάσεις και δραστηκές ενέργειες κατάφεραν να αποσοβήσουν τον κίνδυνο να εισαχθεί η τετράφωνη μουσική στον Μητροπολιτικό Ναό των Αθηνών με Δ/ντή τον Αλ. Κατακουζηνό. Εν τούτοις όμως, πρώτα στην Πάτρα (Ι.Ν. Ευαγγελίστριας) και κατόπιν στην Καλαμάτα και τον Πειραιά μεταδόθηκε, κατα μίμηση ορισμένων Αθηναϊκών Ναών, η τετράφωνη λειτουργική μουσική σε μερικούς Ναούς. Εν τω μεταξύ, τόσο ο Επίσκοπος Πατρών και Ηλείας **Κύριλλος**, όσο και ο μουσικοδιδάσκαλος **Παναγιώτης Αγαθοκλής**, με έντονα διαβήματά τους ζήτησαν από την Ιερά Σύνοδο την άμεση επέμβασή της.

Η Ι. Σύνοδος εξαπέστειλε εγκύκλιο «*Προς άπαντας τους, ανά την επικράτειαν, Σεβ. Ιεράρχας*» καθώς και «*Προς το, επί των Εκκλησιαστικών κ.λπ., υπουργείον*», με τίτλο «*Περί Εκκλησιαστικής μουσικής*», με την οποία δήλωνε ότι δεν επέτρεπε την εισαγωγή στους Ι. Ναούς της «*τετραφώνου Ευρωπαϊκής μουσικής, καθ' ότι τούτου γενομένου, εκτός του ότι εισάγεται εκφυλον τι αλλότριον και όζον Αυτικισμού, η περί ης ο λόγος τετράφωνος μουσική συνεπάγεται και την καταστροφήν μιας ολοκλήρου φιλολογίας, την των ιερών ασμάτων, άτινα δεν δύνανται να ψάλλωνται διά της τετραφώνου μουσικής...*».

Με την ίδια εγκύκλιο, η Ιερά Σύνοδος, ζητούσε από το Υπουργείο να λάβει πρόνοια και να εξασφαλίσει τα κατάλληλα μέσα για καλλιέργεια και διάδοση της Βυζ. Μουσικής με «*σύσταση ειδικής έδρας στην Αθήνα προς διδασκαλία της Β.Μ.*». Παρακαλούσε επίσης να διορίσει στις Ιερατικές Σχολές (Ριζάρειο κ.λπ.) «*ικανούς διδασκάλους της μουσικής, έχοντας το ύφος της Εκκλησίας της Κων/πόλεως και δυναμένους διδάσκειν και το Θεωρητικόν αυτής...*»¹⁹⁶.

Αργότερα (1874) η ίδια Ιερά Σύνοδος έστειλε προς το Υπουργείο και υπόμνημα «*Περί Μουσικής*», στο οποίο τονιζόταν με έμφαση ότι ήταν: «*Ανάγκη τον Πάτριον τούτον Θησαυρόν, την Εκκλησιαστικήν ημών Μουσικήν, να τηρώμεν όση ημίν δύναμις, ασφαλώς και μετ' επιστήμης να χωρώμεν εις τελειότεραν εις ελληνοπρεπεστέραν αυτής μόρφωσιν, εάν θέλωμεν να βαίνωμεν επί τα πρόσω, ουχί παιδαριωδώς νεωτερίζοντες, αλλ' επιστημονικώς και λελογισμένως επί των αρχαίων επιστημονικών βάσεων οικοδομούντες...*».

Το 1875, όταν αναγκάστηκε η Ιερά Σύνοδος, έπειτα από παντοειδείς πιέσεις να επιστρέψει τη τετράφωνη μουσική στον Μητροπολιτικό Ναό των Αθηνών στις Εθνικές Εορτές, ο Εκκλησιαστικός Μουσικός Σύλλογος της

194. Βλ. Γ. Παπαδόπουλου: «Ιστορική Επισκόπηση Β.Ε. Μουσικής» - 1904 - σελ. 209, σμμ.

195. Ζακύνθιος την καταγωγή, έγραψε αξιόλογη πραγματεία για τη Β.Μ. Πέθανε το 1881.
196. Την εγκύκλιο υπογράφει, ως μέλος της Ιεράς Συνόδου, και ο Μητροπολίτης Καλαβρύτων και Αιγιαλείας Κυρός ΕΥΘΥΜΙΟΣ.

Αθήνας (πρόεδρος ο **Σπυρίδων Κροκιδάς**) εξέδωσε ψήφισμα με το οποίο κατηγόρησε σθεναρά την απόφαση αυτή της Ι. Συνόδου.

Εν τω μεταξύ στην Κων/πολη, στα πλαίσια και στο γενικό κλίμα της γενικής αντίδρασης κατά της εισβολής της πολυφωνικής μουσικής στις Ορθόδοξες Εκκλησίες, το Οικουμενικό Πατριαρχείο άρχισε επίσημα πλέον και οργανωμένα μια ουσιαστική προσπάθεια για περιφρούρηση της Μουσικής λειτουργικής τάξης στους Ι. Ναούς. Έτσι, εκτός των άλλων, το 1881 συστήθηκε η περίφημη **Μουσική Επιτροπή** «εντολή έχουσα την εκπόνηση σχεδίου τινός των εισακτέων τακτοποιήσεων της καθ' ημάς ιεράς μουσικής και προς καθορισμόν αυτής από παντός ξενισμού και πάσης αιθαιρεσίας...». Πράγματι το έργο της επιτροπής υπήρξε, για την εποχή αυτή, πολύ σπουδαίο και είχε ως σκοπό, σύμφωνα με την ίδια την επιτροπή, «την διάσωση του ιερού μέλους, όπερ περιωθέν μέχρι τούδε διά της φωνητικής παράδοσης, κινδυνεύει ν' απολεσθεί ένεκα της καταπλημμυρούσης ημάς ξενοφωνίας». (Έκθεση Επιτροπής, 15-6-1985).

Ένα χρόνο μετά, αφότου εισήχθη η τετραφωνία στον Ιερό Ναό της Αγίας Ειρήνης στην Αθήνα (1886), ο Μητροπολίτης Αθηνών **Προκόπιος**, υπέβαλε στην Ι. Σύνοδο έγγραφη διαμαρτυρία, η οποία αναγνώστηκε στις 5 Μαρτίου 1886 ενώπιον της Ι Συνόδου σε ειδική συνεδρίαση. Στη διαμαρτυρία του αυτή ο Μητροπολίτης Προκόπιος κατέφερετο εναντίον του Πρωτοψάλτη της Αγίας Ειρήνης, Ιωάννη Σακελλαρίδη, καθώς και εναντίον του Πρωτοψάλτη Νικ. Κανακάκη που τον διαδέχτηκε, γιατί ο μεν Ι. Σακελλαρίδης είχε οργανώσει και χρησιμοποιούσε μικτή Ευρωπαϊκή χορωδία, ο δε Ν. Κανακάκης όχι μόνο συνέχισε να χρησιμοποιεί την Ευρωπαϊκή χορωδία, αλλά καταργήσας το καθιερωμένο και επιβεβλημένο από την παραδοσιακή τάξη ιερό αναλόγιο, έψελνε με τη χορωδία από τον Γυναικωνίτη της Εκκλησίας!

Στο μνημειώδες αυτό έγγραφο, μετά τις υπομνήσεις 1) της ρήσης του Αποστόλου Παύλου «*Πάντα δε ευσχημόνως και κατά τάξιν γενέσθω*» και 2) του 75ου κανόνα της ΣΤ' Οικουμενικής Συνόδου, περί του τρόπου ψαλμωδίας, τονιζόταν με έμφαση ο ΙΕ' κανόνας της, εν Λαοδικεία, Συνόδου: «*Περί του μη δειν πλέον των κανονικών ψαλτών των επί τον άμβωνα αναβαινόντων και από διφθέρας ψαλλόντων, ετέρους τινάς ψάλλειν εν τη Εκκλησία*», ενώ αποκαλούσε «*έκφυλον και οθνεϊάν*» την τετράφωνη μουσική στην Εκκλησία.

Η Ι. Σύνοδος με αφορμή το παραπάνω έγγραφο, εξαπέλυσε προς τους, ανά την Ελλάδα, Ιεράρχες δύο έγγραφα. Με το Αο απαγορευόταν η τετραφωνία στην Εκκλησία και απαριθμούντο οι προϋποθέσεις και οι κανόνες για τον διορισμό των ψαλτών, και με τον Βο, απευθυνόμενη προς το Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, παρατηρούσε ότι: «*Η Ι. Σύνοδος δεν δύναται να επιτρέψει την εισαγωγή, εν τοις Ιεροίς Ναοίς, συστήματος μουσικής, μη αναγνωριζομένου υπό της Μ. του Χ. Εκκλησίας, μεθ' ης αδιασπάστως*

διατελεί ηνωμένη η Εκκλησία του Θεοσώστου και Θεοστηρίκτου Έθνους της Ελλάδος...».

Το 1902, εγκύκλιο, με το ίδιο πνεύμα, εναντίον της τετραφωνίας εξαπέλυσε και ο Επίσκοπος Ύδρας **Αρσένιος**. Τον ίδιο χρόνο (Μάιος 1902) η Ι. Σύνοδος με αφορμή δύο ψηφίσματα που συνέταξαν εκατό (100) και πλέον ψάλτες της Αθήνας και του Πειραιά, εξαπέλυσε εγκύκλιο προς τους Σεβ. Ιεράρχες του Κράτους με την οποία ρητά δινόταν εντολή προς αυτούς να μεριμνήσουν: «*επιμελώς υπέρ της τηρήσεως της πατροπαράδοτου Ελληνικής Βυζαντινής Εκκλησιαστικής μουσικής*».

Πέρα όμως από την επίσημη Εκκλησία και στους άλλους ειδικούς φορείς, την ίδια εποχή μεγάλο ενδιαφέρον για τη διατήρηση της παραδοσιακής λειτουργικής μουσικής τάξης στις Εκκλησίες μας έδειξαν και πολλοί φωτισμένοι λόγιοι και πνευματικοί άνθρωποι, οι οποίοι με φλογερή αρθρογραφία στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο της εποχής, αντέδρασαν πεισματωδώς εναντίον της «*λαίλαπας*» αυτής, όπως την χαρακτήριζαν, της Ευρωπαϊκής πολυφωνίας που είχε εισβάλει από τη Δύση.

Το ενδιαφέρον όμως αυτό, από τις αρχές κι όλες του 20ου αιώνα, άρχισε σιγά - σιγά να εμβλύνεται, με συνέπεια οι αντιδράσεις εναντίον της πολυφωνικής μουσικής να περιορίζεται σε ορισμένες μόνο περιοχές της Χώρας και από ορισμένους μόνο Εκκλησιαστικούς φορείς και Μουσικούς Συλλόγους. Έτσι με το χρόνο η τετραφωνία καθιερώθηκε σε ορισμένες Εκκλησίες και έγινε πλέον «*παράδοση*» γι' αυτές.

Σήμερα η Ευρωπαϊκή Εκκλησιαστική μουσική ψάλλεται, στην Αθήνα, στον Ι. Ναό του Αγ. Γεωργίου του Καρύτση, τον Ι. Ναό του Αγ. Παντελεήμονα και σε μερικές, πολύ λίγες, ακόμη μικρότερες Εκκλησίες. Στον Πειραιά, ψάλλεται στον Ι. Ναό του Αγ. Σπυρίδωνα, ενώ στην υπόλοιπη Ελλάδα ψάλλεται σε ελάχιστες σε ορισμένες περιοχές (Κέρκυρα, Ζάκυνθος και Κεφαλονιά)¹⁹⁷.

Στον Ι. Ναό της Αγίας Ειρήνης της οδού Αιόλου στην Αθήνα, που για πολλά χρόνια, υπό τον Ι. Σακελλαρίδη, Σπ. Καψάσκη κ.ά. εψάλλοντο κάθε Κυριακή οι κανταδόρικες τριφωνίες και τετραφωνίες, σήμερα οι παναρμόνιες Βυζαντινές μελωδίες, από την «*Ελληνική Βυζαντινή Χορωδία*» του **Λυκούργου Αγγελόπουλου**, γεμίζουν τον ιερό χώρο του Ναού και «*σβύνουν*» λίγο - λίγο τα Δυτικά πολυφωνικά ακούσματα. Γεγονός άξιο, πράγματι, ιδιαίτερης μνείας.

Στις μέρες μας, έχει πλέον παγιωθεί και επικρατεί μια, τρόπον τινα, στατική κατάσταση στη λειτουργική μουσική των Εκκλησιών ανά την Ελλάδα. Δεν υπάρχει πράγματι εμφανές ενδιαφέρον και ούτε διαφαίνονται προσπάθειες για παραπέρα επιβολή της Ευρωπαϊκής τετραφωνίας και τριφωνίας και σε άλλες Εκκλησίες. Δεν γνωρίζουμε βέβαια τι μεταβολές θα επακολουθήσουν μετά το 1992 με την Ευρωπαϊκή ενοποίηση και τι τάσεις θα

¹⁹⁷. Βλ. ΚΕΦ. Η'.

εκδηλωθούν. Σήμερα πάντως ουδείς αντιδρά είτε επίσημα είτε ανεπίσημα εναντίον της πολυφωνικής Εκκλησιαστικής μουσικής και το όλον θέμα της περιφρούρησης, διατήρησης και διάδοσης της παραδοσιακής Βυζαντινής Εκκλησιαστικής μουσικής έχει αφεθεί στις ατομικές πρωτοβουλίες και δραστηριότητες των συλλόγων. Πράγματι, σήμερα, πολλοί Σύλλογοι Φίλων Βυζ. Μουσικοί και Ιεροψαλτών, συγκροτημένοι αυτόνομοι Βυζαντινοί Χοροί, διαπρεπείς φωτισμένοι Ιεράρχες, μουσικολόγοι και άλλοι μύστες και θιασώτες της μουσικής των Πατέρων μας έχουν να επιδείξουν αξιόλογη δράση στο χώρο αυτό.

Εκτός όμως από την πολυφωνική μουσική, κάπου - κάπου εμφανίζονται και ορισμένα μεμονωμένα κρούσματα χρησιμοποίησης, στις ιερές ακολουθίες, οργανικής μουσικής (π.χ. Ν. Σμύρνη). Ορισμένοι, δήθεν προοδευτικοί, ιερείς συμπεριέλαβαν στη λειτουργική μουσική στις Εκκλησίες τους και μουσικά όργανα καθώς και αρμόνιο. Κι ενώ το πράγμα φαίνεται ότι δεν βρίσκει καμία απήχηση στον Εκκλησιαστικό κόσμο και ότι οι πρωταγωνιστές των καινοτομιών αυτών μάλλον στον εντυπωσιασμό και την επίδειξη αποβλέπουν, εν τούτοις και για τις λίγες αυτές περιπτώσεις η αντίδραση από ορισμένους φωτισμένους Ιεράρχες υπήρξε άμεση και αποφασιστική. Απαγόρευσαν βέβαια τη χρήση της οργανικής μουσικής στις Εκκλησίες τους, παράλληλα όμως, με αρθρογραφίες και έγγραφες εισηγήσεις προς την επίσημη Εκκλησία και τους άλλους αρμόδιους φορείς υπέμνησαν και πάλι την ιερή υποχρέωση όλων των Ορθοδόξων Χριστιανών, Κληρικών και Λαϊκών, για τη διαφύλαξη και περιφρούρηση της παραδοσιακής μουσικής τάξης στις Εκκλησίες. Φωτεινό παράδειγμα ο Μητροπολίτης Σιδηροκάστρου κ. **Ιωάννης**, ο οποίος σε άρθρο του στην εφημερίδα «*Ιεροψαλτικά Νέα*» (Ιανουάριος 1983) έγραψε μεταξύ άλλων: «*Ας μη επιτρέψωμεν εις εαυτούς να γίνωμεν νεκροθάπται της Βυζ. Εκκλησιαστικής μας μουσικής... οι δύο τρεις Ιερείς οι οποίοι εισήγαγον το αρμόνιον εις τους ιερούς των Ναούς, πρέπει να το αφαιρέσουν πάραυτα. Ακόμη δε και όσοι χρησιμοποιούν τετραφωνίαν εις ωρισμένους Ναούς, πρέπει να κληθούν και να τους υποδειχθούν τα δέοντα, ώστε να εκλείψει η ασυμβίβαστος προς το πνεύμα της ορθοδόξου λατρείας και η ανάρμοστος αυτή συμπεριφορά εις τους Ιερούς Ναούς... Την Ευρωπαϊκήν μουσικήν ας την χρησιμοποιήσουν οι Καθολικοί και οι Προτεστάνται. Ημεείς οι Ορθόδοξοι έχομεν τον ανεκτίμητον θησαυρόν της Βυζαντινής μας Εκκλησιαστικής μουσικής. Ας την προστατεύσωμεν*».

Τον Σεπτέμβριο του 1990 (29 & 30) και κατά τη διάρκεια των εργασιών του Β' Πανελλήνιου Συνεδρίου Κερκυραϊκών Σωματείων που οργανώθηκε και πραγματοποιήθηκε στον Πειραιά, ο εκπρόσωπος της Κερκυραϊκής Ένωσης Ελευσίνας «*Ο Άγιος Σπυρίδων*», κ. Μιχ. Λυκίσσας, με σχετική ομιλία - εισήγηση, ανέπτυξε το θέμα: «*Διάσωση και ανάπτυξη της παραδοσιακής μας Κερκυραϊκής Ψαλτικής*». Κατά την ομιλία του, ο κ. Λυκίσσας, επικαλέστηκε ανιστόρητα και απαράδεκτα, από κάθε άποψη, επιχειρήματα

και καταφέρθηκε υβριστικά εναντίον της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής μουσικής και των μελουργών της (Ι. Δαμασκηνό, Π. Πελοποννήσιο κ.λπ.) διατυπώνοντας παράλληλα αστήρητες απόψεις για την Επτανησιακή λειτουργική μουσική.

Στην ομιλία αυτή έδωσαν απάντηση, τόσο ο Αν. Γεν. Γραμματέας της ΟΜ.Σ.Ι.Ε. κ. Βασίλειος Κατσιφής, όσο και ο συγγραφέας του παρόντος. Τις απαντήσεις αυτές παραθέτουμε αυτούσιες, όπως δημοσιεύτηκαν στο δίμηνο όργανο της ΟΜ.Σ.Ι.Ε. «*ΙΕΡΟΨΑΛΤΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ*».

1.

Κύριε Διευθυντά.

Στα υπ' αριθμ. 278-279 φύλλα του περιοδικού σας «*ΑΠΟΛΥΤΡΩΣΗ*», φιλοξενήσατε την ομιλία του πιο πάνω αναφερομένου, στο Β' Πανελλαδικό Συνέδριο Κερκυραϊκών Σωματείων, που είχε σαν θέμα «*Διάσωση και ανάπτυξη της παραδοσιακής μας ψαλτικής*».

Εν πρώτης, κανείς δεν έχει το δικαίωμα, να απαγορεύσει σε κάποιον άλλον, να έχει τις σκέψεις του, τα πιστεύω του, γύρω από κάθε θέμα, και ασφαλώς γύρω από την μουσική. Όμως αυτό το δικαίωμα δεν του παρέχει και την ευχέρεια να λέει κατ' εξακολούθηση πράγματα και απαράδεκτα, μα και εθνικώς και θρησκευτικώς επιλήψιμα. Είμαι λοιπόν υποχρεωμένος να απαντήσω μια και ο εν λόγω κύριος, διέπραξε (κατά την άποψή μου) παραβάσεις που ακουμπούν σε απαράδεκτες θέσεις, θέσεις που διερωτάται κανείς αν οφείλονται σε άγνοια, ή εκτελούν διατεταγμένη υπηρεσία.

Και βέβαια, οι θέσεις του εν λόγω, δημιουργούν ένα ερώτημα σοβαρό. Δηλαδή είναι τόσο αγράμματοι οι Έλληνες ώστε να αγνοούν την πραγματική ιστορία τους και να την παραποιούν με την ευκολία που θα έκαναν το πιο απλούστερο πράγμα; Ο κύριος αυτός, με όσα είπε, έδωσε την εντύπωση ότι προσπάθησε να γκρεμίσει ένα φοβερό κάστρο, για να χτίσει ένα φούρνο!!!

Αλλά αν αυτός, δημιουργεί ένα τόσο σοβαρό πρόβλημα με τις απαράδεκτες θέσεις του, από την δημοσίευσή αυτή, δημιουργούνται και κάποια αμείλικτα ερωτήματα. Το πρώτο λοιπόν ερώτημα είναι το ότι δεν βρέθηκε ούτε ένας μέσα στην αίθουσα, του Συνεδρίου για να τον σταματήσει οργισμένος, για αντεθνική συμπεριφορά, γιατί ακόμη και εχθροί της Ελλάδος έχουν δεχτεί, ότι το βυζάντιο είναι ο χώρος που διαδέχθηκε, που συνέχισε την ελληνική αρχαιότητα, που αγκάλιασε την ελληνική γλώσσα, την ελληνική ποίηση, μα και την ελληνική μουσική, γιατί η βυζαντινή μουσική ακολούθησε τα γράμματα μα και τα διαστήματα της μουσικής κλίμακας των αρχαίων μας προγόνων.

Το δεύτερο όμως ερώτημα, απευθύνεται σε σας κύριε Δ/ντά της εφημερίδας «*ΑΠΟΛΥΤΡΩΣΗ*» και σας ρωτώ: Είναι επιτρεπτόν σε ένα υπεύθυνο άνθρωπο, σε ένα ορθόδοξο ιερέα, να δημοσιεύει με τόση ευκολία, αυτό το ασταμάτητο ψευδολόγημα, που καθώς δείχνουν τα πράγματα είναι βασισμένο σε απόλυτη άγνοια της ιστορίας όχι μόνο της μουσικής, μα και της εθνικής; Ο άνθρωπος είναι και αγράμματος και κοινός παραμυθάς!!!

Αλήθεια κ. Δ/ντά, σεις ένας ορθόδοξος ιερέας, δεν έτυχε ποτέ να διαβάσετε, ότι ναι μεν ο Ιωάννης Δαμασκηνός ήταν Σύρος την καταγωγή, αλλά το ότι η Συρία την εποχή αυτή ήταν μια επαρχία του αχανούς βυζαντινού κράτους, και ότι ο χώρος που

εμόνασε και εδημιούργησε το μεγάλο και ανεκτίμητο έργο που λέγεται ΟΚΤΑΗΧΟΣ, καθώς και το περί της θεωρίας των οκτώ ήχων με τίτλον «Γραμματική της μουσικής ή κανόνιον κατά τους ορισμούς και κανόνες της αρχαίας ελληνικής μουσικής» (βλέπε θεωρία και πράξεις της βυζαντινής εκκλ. μουσικής Δ.Γ. Παναγιωτόπουλου) ήταν ένα κομμάτι της βυζαντινής ορθοδοξίας, καθώς και το Άγιο Όρος; Δηλαδή κάθε επαρχία του Βυζαντίου, ήταν Βυζάντιο;

Σκεφθήκατε ποτέ, κ. Δ/ντά, να απορρίψετε την λειτουργία του Ιερού Χρυσοστόμου, γιατί γεννήθηκε στην Αντιόχεια; Μήπως όμως και οι άλλοι πατέρες της εκκλησίας Βασίλειος ο Μέγας και Γρηγόριος ο Θεολόγος, δεν είχαν γεννηθεί στην μακρινή Καπαδοκία; Συνεπώς ο μόνος ούτε ιστορία γνωρίζει, αλλά και ούτε είναι άδειος από εμπάθεια και προκατάληψη, σεις δε άγνωστο γιατί δεχθήκατε αυτή την εθνική ύβρη.

Δεν θα απαντήσω σε όσα άρρωστα αναφέρει, αλλά θα σταχυολογήσω μερικά από τα διαμάντια του μόνου, γιατί αλλιώς θα χρειάζονταν ένα βιβλίο ολόκληρο, σαν απάντηση.

1) Το Βυζάντιο, αν ήταν μια εκφυλισμένη Ρωμαϊκή αυτοκρατορία, δεν θα έφτιαχνε αυτό το θαύμα των πόλεων και δεν θα δημιουργούσε αυτή την αχανή αυτοκρατορία, που άντεξε χίλια διακόσια χρόνια και που την πολέμησαν σχεδόν όλοι!!!

2) Θα του είμουν πολύ υποχρεωμένος, αν μου έστελνε την μουσική και την ποίηση του Θεόδωρου Λάσκαρη, γιατί στα δικά μας βυζαντινά βιβλία είναι άγνωστος. Είμαι περίεργος, μήπως ο Λάσκαρης είναι και ο δημιουργός της επανησιακής μουσικής!!!

3) Όστε ασφυκτική στενότητα, κύριε Λυκίσσα είναι οι 8 ήχοι, που είναι συνέχεια των τρόπων της αρχαίας ελληνικής μουσικής και που το Αμβροσιανό και το Γρηγοριανό μέλος τις εφήρμοσε και τις διατηρεί μέχρι και σήμερα; (βλέπε ιστορία της μουσικής του KARL NEF, σελ. 78). Πόσους ήχους έπρεπε να έχουμε, αλήθεια;

4) Από που αντλεί την πληροφορία (και σεις σπεύσατε να την δημοσιεύσετε) ότι ο φιλόσοφος ποιητής, η μεγάλη πνευματική μορφή της ορθοδοξίας, δηλαδή ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός, ενδιέτριβε στα παλάτια του χαλίφη και μάλιστα είχε παρέα και τον άλλο πατέρα της εκκλησίας τον Κοσμά τον επίσκοπο Μαΐουμά; Πως ήταν δυνατόν να επιτρέπονταν τέτοιες πράξεις, σε μια εποχή που ήταν δεδομένη η αυστηρότητα των μοναστηριών; Και μάλιστα για έναν πατέρα της εκκλησίας, που το έργο του το πόσο μεγάλο διακρίνεται για τις βαθιές ορθόδοξες θέσεις του; (εσείς κ. Δ/ντά μπήκατε ποτέ στον κόπο, να ρίξετε μια ματιά, έστω φευγαλέα, στα Θεοτοκία των ήχων, κάθε Σάββατο βράδυ, τα ονομαζόμενα «Δογματικά»);

5) Όστε κ. Λυκίσσα, επειδή οι τούρκοι, ήσαν άξεστοι και εγωιστές και δε μάθαιναν τα ελληνικά, (καθώς οι Ρωμαίοι) τότε μάθαιναν (;) οι έλληνες τούρκικα!! (Καταλαβαίνετε τι λέτε κύριε;)

6) Οι έλληνες, δεν έκαναν καμιά παραχώρηση στους κατακτητές, ούτε στη γλώσσα ούτε στις παραδόσεις, μα ούτε και στη μουσική. Απεναντίας οι Τούρκοι αντέγραψαν τη μουσική μας. Αν προσέξετε τις κλίμακες των τραγουδιών τους, είναι αυτοίσες οι δικές μας. Η μόνη διαφορά είναι, το ότι είναι οργανικές.

7) Λέτε στην συνέχεια «Έλληνες και Τούρκοι, δεν έψαλλαν ελληνικά, αλλά ανατολίτικα!!» Όστε κύριε, έψαλλαν και οι τούρκοι; Αυτό είναι πρωτάκουστο!! (κ. Δ/ντά του περιοδικού, μήπως πρέπει να παύσετε να είστε εκδότης, ενός ελληνικού περιοδικού; Οι ανθελληνικές αυτές θέσεις που διευτώθηκαν, είναι ένα κατηγορώ για σας).

8) Συνεχίζοντας το θλιβερό τροπάριο γράφετε: «Ο Κώστας Δαφνής, στην εφημερίδα «ΤΗΛΕΓΡΑΦΟΣ» γράφει, ότι ο Πέτρος ο Λαμπαδάριος ήταν ασήμαντος ποιητής!!! (εγκυκλ. ΗΛΙΟΣ σελ. 1088)... Διερωτώμαι πόση εμπάθεια πρέπει να υπάρχει μέσα σε αυτά τα τόσο ανιστόρητα και προσβλητικά που διευτώθηκαν από τον παραπάνω, μα και πόση παραποίηση της αλήθειας και της ιστορίας; Μα κύριοι ο Πέτρος ο Λαμπαδάριος, δεν ήταν ποιητής, μα μουσικός. Είναι αυτός που έγραψε την πιο αγνή εκκλησιαστική μουσική, που θαυμάζεται μέχρι και σήμερα. Είναι αυτός που έντυσε με μια απείρητη μουσική ένα πολύ μεγάλο μέρος από την θρησκευτική ποίηση αυτής της εποχής, και έδωσε το μέτρο για το πως θα πρέπει να είναι γραμμένο μουσικά, το ορθόδοξο τροπάρι. Είναι ο θεμελιωτής, του τρόπου και της έκφρασης, των σύντομων και των αργών μαθημάτων της εκκλησιαστικής μας μουσικής, και ακόμη εφευρέτης μιας καινούργιας μουσικής γραφής. Όσον αφορά το παραμύθι που τόσο κακόγουστα σεβριρίσθηκε, πρέπει να ειπωθεί - για την ιστορία - ότι οι Π. Λαμπαδάριος ήταν τόσο φοβερός μουσικός, ώστε κατόρθωσε να αντιγράψει με ακρίβεια, όσα έλεγαν οι τούρκοι, αυτό δε το έκανε, για να δείξει το πόσο τέλεια στην αντιγραφή, στην απόδοση και την έκφραση ήταν η βυζαντινή μουσική. Μόνον αυτό, ήθελε να δείξει.

9) Η βυζαντινή μουσική, ποτέ δεν δέχθηκε την επίδραση, καμιάς ανατολικής μουσικής, γιατί την εποχή αυτή, ήταν η μόνη συγκροτημένη μουσική, που ήταν στηριγμένη σε επιστημονικά διαστήματα των μεγάλων μαθηματικών, Πυθαγόρα, Αριστοτέλη, Αριστ. Κοϊντιλιανού, Βακχείου του γέροντος και άλλων πολλών.

10) Η βυζαντινή μουσική, ποτέ δεν μιμήθηκε την μουσική εβραίων, γιατί καθώς μας λέει ο φιλόσοφος και μουσικός Δ.Γ. Παναγιωτόπουλος (βλέπε ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΠΡΑΞΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ σελ 24) «κατά τους τελευταίους προ Χριστού αιώνας, ο ελληνικός πολιτισμός είχε εισχωρήσει εις όλες τας χώρας της ανατολής, και η μουσική των εβραίων υπέστη την επίδραση της ελληνικής μουσικής».

11) Από πούθενά δεν συνάγεται, ότι ο Ρωμανός ο μελωδός ήταν εβραίος. Αλλά και να ήταν εβραίος που ασπάσθηκε τον χριστιανισμό, σε τι παραβιάζει την χριστιανική θρησκεία και την μεγαλειώδη θρησκευτική ποίησή του; Μήπως και ο Χριστός και οι απόστολοι δεν ήσαν εβραίοι; (κ. Δ/ντά έχετε πάρει χαμπάρι, που το πάει ο τόσον χειροκροτηθείς κ. εισηγητής; Αντιλαμβάνεσθε τι έχετε κάνει;)

12) Ποιος είναι ο κ. Σωτηρίου; Και μόνο το ότι υποστηρίζει ότι η βυζαντινή μουσική έχει μέσα της όχι μόνο στοιχεία εβραϊκά, μα και στοιχεία ευρωπαϊκής μουσικής, (απόλυτα οξύμωρο σχήμα και μωρό) δεν πρέπει να ξέρει τι λέει.

13) οι αρχαίοι έλληνες, τραγουδούσαν συνοδεύοντας το τραγούδι τους, (ουνίσονο) ή σε οκτάβα. Η μουσική τους δηλαδή, ήταν μονόφωνη (βλέπε ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ του KARL NEF σελ. 50). Δεν τραγουδούσαν πολυφωνικά, καθώς το εννοεί ο κ. Λυκίσσας.

14) Το βυζαντινό αρμόνιο, (το χρησιμοποιούσαν μόνο για την εκγύμναση των χορών της Αγ. Σοφίας, και όχι στην. θ. λειτουργία) ήταν βασισμένο στην φυσική κλίμακα (ο κ. Λυκίσσας ξέρει τι θα πει φυσική κλίμακα;)

15) Το οικουμενικό πατριαρχείο, με την επιτροπή του 1881, είχε σαν σκοπό την εφ' όλης της ύλης συζήτηση γύρω από την βυζαντινή μουσική, και όχι την κάθαρση από τα τουρκικά στοιχεία (μήπως κ. Δ/ντά τόσον εσείς όσον και ο κ. Λυκίσσας επιδιώκετε παράσημο από τον κ. Οζάλ;)

16) Ποτέ δεν υποστηρίχθηκε και από κανένα, ότι η βυζαντινή μουσική, έχει την δύναμη να εκδιώκει και να νικά τους εχθρούς (κ. Λυκίσσα επικοινωνείτε με τα όργανα του εγκεφάλου σας);

Κύριε Δ/ντά, μου είναι δύσκολο να παρακολουθήσω και να απαντήσω στο σύνολο των φαντασιών και ψευδολογημάτων. Όμως είμαι υποχρεωμένος, να σταθώ σε όσα αναφέρεται στον κ. Παραμυθιώτη, και τούτο γιατί γίνεται πλέον φανερό τι θέλουν να πουν σε αυτή την ενορχήστρωση όλοι που αναφέρθηκαν, και που δυστυχώς και σεις δεν εξαιρείσθε. Λέει λοιπόν ο κ. Παραμυθιώτης. «Ενώ η Δύση είχε αρχίσει το πολυφωνικό σύστημα, στο βυζάντιο μετά την άλωση, 1453, κόπηκε κάθε δεσμός με τις νέες κατευθύνσεις και παρέμεινε η βυζαντινή μουσική (μονόφωνη) που εκφυλίστηκε σε ανατολικό τραγούδι, με τον οποίον οι βάρβαροι πλημμύρισαν την Ελλάδα. Έμεινε απ' έξω (όμως) η Επτανήσος, που καλλιέργησε τον πολιτισμό της αναγεννήσεως (και εδώ είναι ο στόχος). Δηλαδή, όλη η Ελλάδα - πλην της Επτανήσου - έχασε και τα ήθη και τα έθιμα, και εγκολπώθηκε τα ήθη και τους τρόπους του δυνάστη!!!

Ο κ. Παραμυθιώτης λέει «ΠΑΡΑΜΥΘΙΑ», γιατί αν μιλήσουμε με έναν γέροντα Πελοποννήσιο ή Στερεοελλαδίτη θα καταλάβουμε - πέρα από τους ιδιοματισμούς - ότι λένε ελληνικές λέξεις. Αν όμως μιλήσουμε με ένα γέροντα Επτανήσιο, στις δέκα λέξεις οι έξι θα είναι ξένες. Ο νοών νοετώ!!!

Κύριε Δ/ντά, είναι δικαίωμα στην Επτανήσο να έχει την δική της μουσικής της έκφραση. Αυτό το επικροτώ και θα ήταν δυστύχημα, αν σταματούσε αυτή η έκφραση, γιατί η πολυφωνία (δεν μιλώ για μουσική πολυφωνία) είναι δείγμα πλούτου μουσικών σκέψεων.

Άλλο τόσο όμως, είναι αναγκαίο και επιτρεπτό, να έχει η υπόλοιπη Ελλάδα, την δική της μουσική έκφραση. Και αυτή την μουσική έκφραση, εκτός από την ψαλμωδία, την έκανε περίτεχνο δημοτικό τραγούδι, που δεν έχει καμία σχέση με το τούρκικο ή το αραβικό. Το κλέφτικο τραγούδι, το τραγούδι της τάβλας, το γεμάτο με κελαϊδίσματα και κελαρίσματα ρυακιών, το γοργόστροφο και αισθησιακό, δεν έχει καμιά σχέση με τα όσα αναφέρετε, για τα οποία θα έπρεπε να αισθάνεσθε εθνική ντροπή.

Τώρα αν ο κ. Λυκίσσας θέλει να δώσει ελληνική ρίζα στην μουσική της Επτανήσου και λέει ότι αυτή η μουσική τους ήρθε από την Κρήτη, μόνο σαν αστείο μπορεί να το πάρει κανείς και μάλιστα κακόγουστο. Αν ο κ. αυτός με λίγη προσοχή άκουγε από τις απλές μαντινάδες μέχρι και τα βαριά ριζίτικα, θα καταλάβαινε ότι τα ακούσματα είναι η πιο αγνή έκφραση της βυζαντινής μουσικής. Ας μη βλασφημά λοιπόν. Ας μη φτύνει την πατρίδα του, την ιστορία της, για μπουρδες. Το ότι διατηρήθηκε η μονόφωνη μουσική τόσο στην ψαλμωδία όσο και στο δημοτικό τραγούδι, είναι μεγάλο, ευτύχημα γιατί κρατήθηκε το χρώμα και η παράδοση.

Όσον αφορά την μουσική του Μητροπολιτικού Ναού των Αθηνών, μόνον ένας τόσο εμπαθής και κακόβουλος θα έλεγε ότι είναι όμοια με τραγούδια Αραβικού ραδιοφωνικού σταθμού, ιδίως εκεί.

Ευχαριστώ για τη φιλοξενία.

Με τιμή
Βασίλης Κατσιφής

2.

Κύριε Διευθυντά

Με πολλή καθυστέρηση - δυστυχώς - περιήλθε σε γνώση μου η δημοσίευση στα υπ. αριθμ. 278-279/1990 φύλλα του Περιοδικού σας «ΑΠΟΛΥΤΡΩΣΗ», της ομιλίας - εισήγησής του κ. Μιχ. Λυκίσσα με θέμα: «Διάσωση και ανάπτυξη της παραδοσιακής μας Κερκυραϊκής ψαλτικής». Με ερέθισμα την «Απάντηση» που διάβασα στο Περιοδικό «ΙΕΡΟΨΑΛΤΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ» (Έτος 1 αρ.Φ. 31/91) την οποία έδωσε ο ΑΝ.Γ. Γραμματέας της ΟΜ.Σ.Ι.Ε. κ. Βασίλειος Κατσιφής, αναζήτησα την ομιλία του κ. Λυκίσσα για πληρέστερη ενημέρωση. Όταν έλαβα γνώση της ομιλίας αυτής διαπίστωσα ότι επρόκειτο, πράγματι, περί ενός ακατάστατου και οπωσδήποτε συνειδητά κακόπιστου και κακόβουλου κειμένου, στο οποίο, όχι μόνο δεν ήταν δυνατό να διακρίνει κανείς κάποια συνοχή και τάξη στην παράθεση των οποιονδήποτε απόψεων, αλλά ήταν υπερκορεσμένο με αφορισμούς και ύβρεις εναντίον της λειτουργικής μουσικής της Ορθόδοξης Εκκλησίας μας σε μια προσπάθεια, όχι να θεμελιωθούν ίσως κάποιες σκέψεις, επιχειρήματα και θέσεις, αλλά να προσβάλουν, υποτιμήσουν και εξευτελίσουν, τόσο τους μελουργούς όσο και τους Αγίους της Ορθοδοξίας μας και να διαστρεβλώσουν την Ελληνική Ιστορία.

Για το λόγο αυτό, παραμερίζοντας την αρχική μου σκέψη της παντελούς περιφρόνησης και απόρριψης στον «κάλαθο των αχρήστων» όλων αυτών των απαράδεκτων φληναφημάτων του κ. Λυκίσσα, αποφάσισα να εκθέσω προς το περιοδικό σας και δι' αυτού προς κάθε Έλληνα Ορθόδοξο Χριστιανό, που έλαβε γνώση του θέματος αυτού, και τις δικές μου σκέψεις πάνω στα λεχθέντα (και δημοσιευθέντα από σας) του κ. Λυκίσσα και να παρακαλέσω για τη δημοσίευσή τους.

Λόγω του μεγάλου αριθμού των θεμάτων που θίγει, με χαρακτηριστική ακαταστασία, στο κείμενό του ο κ. Λυκίσσας, θα αναφερθώ στα σπουδαιότερα απ' αυτά αφού εξ' άλλου για τα περισσότερα έδωσε καταλυτική απάντηση ο κ. Κατσιφής.

Ας πάρουμε λοιπόν τα πράγματα με τη σειρά.

1. Είναι ιστορικά πλέον βεβαιωμένο και αποτελεί αδιάσειστη θεωρητική διαπίστωση ότι υπάρχει άρρηκτη σύνδεση και βαθύτατη συγγένεια μεταξύ της Αρχαιοελληνικής και της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής μουσικής. Η άποψη αυτή σήμερα, για κάθε εμβριθή μουσικοϊστορικό μελετητή, θεωρείται πλέον αναμφισβήτητη. Η δεύτερη είναι συνέχεια της πρώτης. Σχετικά μπορεί ο κ. Λυκίσσας να ενημερωθεί, αν ανατρέξει στις εγκυρότερες μουσικολογικές έρευνες διαπρεπών Ελλήνων και Ξένων μουσικολόγων (Βλ. Κ. Ψάχου «Η παρασημαντική της Βυζ. Μουσικής» Έκδ. ΔΙΟΝΥΣΙΟ - 1978, THEODOR REINACH «Εις Πρόγονος της Εκκλ. Μουσικής» 9ο Τεύχος, Στ. Βασιλειάδη κ.λπ. «Η Μουσική μέσα από την ιστορία της» κ.ά. πολλά).

2. Όλες οι Ανατολικές Μουσικές έχουν ρίζες από την Αρχαιοελληνική μουσική. Η μουσική δημιουργία των Ανατολικών λαών είναι μουσική ακουστική παράδοση που έχει ρίζες και καταβολές στους Αρχαίους Πολιτισμούς των χωρών αυτών, οι οποίοι αναμφισβήτητα ήσαν επηρεασμένοι από τη μουσική των Αρχαίων Ελλήνων. Αρκεί μόνο να αναφέρω ότι η Ισλαμική ποίηση τραγουδιόταν από Ραψωδούς κατά τα Αρχαιοελληνικά πρότυπα, ενώ με παρόμοιο τρόπο γινόταν από Ψαλμωδία των ιερών κειμένων του Κορανίου. Ο Πλούταρχος αναφέρει χαρακτηριστικά: «Και Περσών και Σουσιανών και Γεδρυσίων παίδες, τας Ευρυπίδου και Σοφοκλέους Τραγωδίας ήδον» (Βλ. και Ροδόλφου Βέτστφαλ (1826-1892) «Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής»).

3. Η εξέλιξη της Εκκλ. Μουσικής είναι συνεχής και αδιάκοπη σε μια πολυκύματη ιστορική πορεία, με κύρια κέντρα ανάπτυξης την Αλεξάνδρεια, την Αντιόχεια και ιδιαίτερα την Κων/πολη. Ο 4ος αιώνας είναι η εποχή που αρχίζει η γενική κυριαρχία της Χριστιανικής Θρησκείας και η προοδευτική εκθρόνιση του Ειδωλολατρικού ιδεώδους, για να ολοκληρωθεί ο θρίαμβος της Χριστιανικής πίστης μέχρι τον 7ο αιώνα. Στη Περίοδο αυτή διέπρεψαν και πλούτισαν την Εκκλησιαστική υμνογραφία και υμνολογία σπουδαιότατοι υμνογράφοι και μελουργοί οπότε άρχισαν να διαμορφώνονται και τα Εκκλησιαστικά μέλη (Βλ. Αμβροσιανό μέλος, Γρηγοριανό μέλος κ.λπ.).

Στη συνέχεια η Εκκλησιαστική μουσική συμβαδίζει και παρακολουθεί διαχρονικά την ανάπτυξη της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, η οποία από τον 9ο αιώνα μέχρι και τον 14ο, διάγει την Περίοδο της ακμής και της Ωριμότητάς της. Η ακτινοβολία του Βυζαντίου ως πνευματικού Κέντρου και κληρονόμου του Αρχαίου Πολιτισμού είναι πλέον αναμφισβήτητη στην Ανατολή και στη Δύση (Βλ. Παναγιώτη Κανελλόπουλου «Ιστορία του Ελληνικού Πνεύματος» - 1978).

Ο κ. Λυκίσσας φαίνεται ότι δεν έχει αντιληφθεί ή δεν έχει μελετήσει επαρκώς την ιστορία της Βυζαντινής περιόδου, γι αυτό εκφράζεται για το Βυζάντιο με τόση περιφρόνηση και γι αυτό εξ άλλου σε πολλά σημεία της ομιλίας του «φάσκει» και «αντιφάσκει» ή αυτοαναίρεται στα λεγόμενά του. Λέει π.χ. ότι «το όνομα Βυζαντινός δεν θα πει Ελληνικός» και ότι «το Βυζάντιο θεωρείται εκφυλισμένη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία» ενώ «το όνομα της Ελλάδας επί αιώνες είχε εκλείψει». Στη συνέχεια όμως παραδέχεται ότι «ο Ελληνικός λαός διατήρησε τη γλώσσα του» και μάλιστα ότι «μετά από αιώνες ολόκληρους επικράτησε η Ελληνική γλώσσα και η Βυζαντινή Αυτοκρατορία έγινε Ελληνική»!!! Δηλαδή ένας λαός που είχε εκλείψει, κατόρθωσε τελικά να αφομοιώσει μια ολόκληρη Αυτοκρατορία. Ο λαός αυτός, κατά τον κ. Λυκίσσα, κατόρθωσε να διατηρήσει τη γλώσσα του δεν κατόρθωσε όμως να διατηρήσει την μουσική του!!!

Πρέπει να γνωρίζει ο κ. Λυκίσσας ότι ο Ελληνισμός, όπως διατήρησε τη γλώσσα του ανά τους αιώνες, έτσι διατήρησε και την πίστη του και τη λατρευτική του μουσική, η οποία ακολούθησε τη μοίρα του Ελληνικού Έθνους από την Αρχαιότητα μέχρι σήμερα διατηρώντας την ΕΛΛΗΝΙΚΟΤΗΤΑ του ήθους της και του χαρακτήρα της. Πέρασε μέσα από συμπληγάδες Εθνικών συμφορών, κλυδωνίστηκε σε περιόδους ακμής και παρακμής, αλλά δεν έπαψε ποτέ να υπάρχει, να συγκινεί και να διδάσκει. Έμεινε στη θεμελιαική της δομή αμόλυντη και αναλλοίωτη, όπως ακριβώς μεταδόθηκε από γενιά σε γενιά, από στόμα σ' αυτά και μέσα από τα γραπτά κείμενα.

4. Λοιδορεί και καθυβρίζει ο κ. Λυκίσσας τον Μέγα δογματικό Άγιο της Εκκλησίας μας τον Ιωάννη τον Δαμασκηνό (γιατί άραγε;) λέγοντας ότι «ήταν έγχρωμος» και ότι «ωπηρέτησε πρωτοσύμβουλος του Άραβα Χαλίφη» και ακόμη ότι «έδωσε στη Βυζ. Μουσική την ασφυκτική στενότητα των 8 ήχων», αγνοώντας ή σκοπιμώς αποσιωπώντας ότι ο μέγας αυτός Πατέρας της Εκκλησίας μας είχε δάσκαλο και Παιδαγωγό τον περίφημο Κοσμά Ξένο τον Ικέτη με Δυτική την καταγωγή (Ιταλία) και ότι έζησε όλη του σχεδόν τη ζωή ως Μοναχός ασκητεύοντας στην Ι. Μονή του Αγίου Σάββα κοντά στα Ιεροσόλυμα με συγγραφές και μελέτες, πολεμώντας με όλες του τις Πνευματικές δυνάμεις εναντίον των εικονομάχων Αυτοκρατόρων της εποχής του.

Ο Κοσμάς ο μελωδός έζησε και αυτός τον μοναχικό Βίο μαζί με τον ισαδελφό του Ιωάννη τον Δαμασκηνό στην Ι. Μονή του Αγίου Σάββα για να γίνει αργότερα Επίσκοπος Μαΐουμά της Γάζης.

Ο Ρωμανός ο Μελωδός έζησε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στη Ι. Μονή της Θεοτόκου του Κύρου στην Κων/πολη όπου και οικοδόμησε το μεγαλειώδες υμνογραφικό του έργο βιώνοντας τις μυσταγωγικές Ι. ακολουθίες της Μονής στις οποίες εψάλλοντο λατρευτικοί ύμνοι και μελωδίες όπως είχαν διαδοθεί κατά παράδοση από τους πρώτους Αποστολικούς χρόνους.

Ο Θεόδωρος Λάσκαρις, Αυτοκράτορας Νικαίας, εκτός των άλλων είναι και μελοποιός πολλών αργών Βυζαντινών μαθημάτων του Κρατηματαρίου με κρατήματα (τε-ρι-ρεμ κ.λπ.). Ουδέν μάθημα τρίφωνο (κανταδόρικο) ή τετράφωνο έγραψε, όπως έχει την εντύπωση ο κ. Λυκίσσας. Τον Μεγ. Παρακλητικό κανόνα τον μελοποίησε σύμφωνα με τον Βυζαντινό κανόνα «Αρματηλάτην Φαραώ» σε ήχο Πλ. του δ'. Μήπως έχει την εντύπωση ο κ. Λυκίσσας ότι στην Κέρκυρα ψάλλουν τον Παρακλητικό κανόνα όπως τον συνέθεσε ο Θ. Λάσκαρις; Η Ευρωπαϊκή μουσική, όπως και οι δίφωνες και τρίφωνες καντάδες στην ψαλτική, ήσαν ακόμη μουσικά είδη άγνωστα την εποχή που έζησε ο Θ. Λάσκαρις (13ος αι.). (Βλ. Γ. Παπαδόπουλος - «Ιστορική επισκόπηση της Β.Εκκ. Μουσικής» - 1904, κ.ά.).

5. Στην Κρήτη ήκμασαν διαπρεπείς μελουργοί και υμνογράφοι της Εκκλησίας μας όπως π.χ. ο Ανδρέας Κρήτης (7ος αι.), Ιωάννης Λάσκαρις ο Σηρπάναγος (αρχές του 14ου αι.), Ακάκιος Χαλκεόπουλος (1500-1520), Δημήτριος Νταμίας (17ος αι.), Μελέτιος Σιναΐτης (1770) και άλλοι. Από την Κρήτη ήταν επίσης και ο περίφημος Γεώργιος ο Κρης (τέλη 18ου - αρχές 19ου αι.). Όλοι αυτοί δημιούργησαν τεράστιο μουσικό έργο στην Κρήτη. Ο Ιωάννης Λάσκαρις μάλιστα ήταν από την Κων/πολη και μετέβη στην Κρήτη όπου ίδρυσε σχολή Βυζ. Μουσικής και μετέφερε όλο τον Πλούτο της Βυζ. Υμνολογίας της Κων/πολης, στην Κρήτη. (Βλ. Γρηγ. Στάθη «Η δεκαπεντασύλλαβος υμνογραφία εν τη Βυζ. Μελοποιία» - 1977). Όλοι ανέδειξαν επίσης πληθώρα μαθητών οι οποίοι διεσπάρησαν ανά την Ελλάδα και μετέδωσαν την Βυζαντινή Ψαλτική τέχνη, φαινόμενο σύνθετο για όλες σχεδόν τις Σχολές Βυζ. Μουσικής. Την τέχνη αυτή μετέδωσαν ασφαλώς και στην Κέρκυρα. Τι έγινε όμως στη συνέχεια; Τα Επτάνησα που έζησαν σε κλίμα διαρκούς και άμεσης επικοινωνίας με το Δυτικό Κόσμο, και ιδιαίτερα με την Ιταλία, δέχτηκαν πολλές επιδράσεις και διαφοροποιήσεις σε όλες σχεδόν τις τέχνες, από τις περιοχές της Νότιας Ευρώπης και κυρίως από την Ιταλία. Ήταν αναπόφευκτο επομένως να δεχτούν και στη μουσική τις αντίστοιχες επιρροές, οι οποίες μάλιστα υπηρξάν πολύ έντονες και καταλυτικές για την μέχρι τότε Επτανησιακή λειτουργική μουσική.

Οι Επτανήσιοι μουσικοί (τέλη 19ου αι.), βαθεία επηρεασμένοι από τα έργα των Ιταλών μουσουργών και ιδιαίτερα από το Θρησκευτικό μελουργικό Έργο του Παλεστρίνα, εισήγαγαν την Πολυφωνική μουσική τεχνοτροπία στις Ορθόδοξες Εκκλησίες και έτσι με την πάροδο του χρόνου διαφοροποιήθηκε και διαμορφώθηκε η λειτουργική μουσική στα Επτάνησα. Συνεπώς όταν ο κ. Λυκίσσας μιλάει για «το ωραίο δημιούργημα των προγόνων μας, την Κερκυραϊκή Εκκλησιαστική μουσική» αυτή ακριβώς τη μουσική εννοεί, η οποία βεβαίως, ως τοπική μουσική τεχνοτροπία που επεβλήθηκε και επεκράτησε στη λειτουργική πράξη, είναι απόλυτα σεβαστή, αλλά δεν ταυτίζεται ούτε έχει σχέση με το ύφος και τον χαρακτήρα της Ψαλτικής των

Κρητών ούτε βέβαια και με την ψαλτική των Ορθοδόξων Εκκλησιών, του υπόλοιπου Ελλαδικού χώρου, καθώς και των Πατριαρχείων και του Αγίου όρους.

6. Όσον αφορά τους χαρακτηρισμούς «Ασιατική», «Τούρκικη» κ.λπ. μουσική που, κατά κόρον, χρησιμοποιεί ο κ. Λυκίσσας για την Βυζ. Εκκ. Μουσική, θα πρέπει να πούμε ότι οι λέξεις αυτές είναι οι καραμέλες που συνεχώς και με άκρατη ευχαρίστηση «πιπιλίζουν» σε κάθε τους ευκαιρία όλοι οι πολέμιοι της λειτουργικής μουσικής της Ορθοδοξίας νομίζοντας ότι με τον τρόπο αυτό θα καταφέρουν να την πλήξουν.

Κατ' αρχήν οι Τούρκοι, ως Κράτος και λαός, εμφανίζονται και αναφέρονται στην ιστορία ουσιαστικά τον 13ο μ.Χ. αιώνα. Μέχρι τότε η Βυζαντινή μουσική είχε φθάσει σε ένα πολύ μεγάλο βαθμό εξέλιξης. Αυτή ακριβώς τη μουσική βρήκαν και παρέλαβαν οι Τούρκοι από τους Βυζαντινούς της εποχής. Πολλά από τα μέτρα και τους Ρυθμούς της Τούρκικης Μουσικής είναι αυτούσια παρμένα από τη Βυζαντινή Μουσική, όπως αυτή τα είχε πάρει από την Αρχαιοελληνική μουσική. Η μουσική τότε ήταν ενιαία τόσο στην Εκκλησία όσο και στην ζωή. Η Οθωμανική όμως Αυτοκρατορία την εξοβέλισε από την κοσμική ζωή και την περιόρισε στις Εκκλησίες, όπου και διατηρήθηκε μέχρι σήμερα θεμελιωδώς αλώβητη και αναλλοίωτη. Μέγα μέρος δε από το μουσικό έργο των Ελλήνων μουσουργών της εποχής εκείνης (πάνω στην εξωτερική μουσική) πέρασε στην «Κλασική Τούρκικη Μουσική», γι αυτό και η κοσμική μουσική των Τούρκων κρατάει από τη δική μας παράδοση και μοιραία μοιάζει με την Εκκλησιαστική μας μουσική. Συνέβη δηλ. στην Τουρκία από τους Βυζαντινούς, κάτι ανάλογο με αυτό που συνέβη στα Επτάνησα από τους Λυτικούς. (Βλ. Στ. Βασιλειάδη - Α. Ζεάκη - Γλυνιά «Η μουσική στον αιώνα μας» - 1990).

Καθ' όλη τη διάρκεια της δουλείας, η Βυζ. μουσική, μέσα στις Εκκλησίες, ακολούθησε πιστά την παράδοση, γι αυτό και οι κλασικές συνθέσεις των κορυφαίων Εθνικών μελουργών μας (Βυζαντινών και μεταβυζαντινών) έχουν ιεροπρεπές χρώμα και ήθος, μέγα μουσικό κάλλος και λατρευτικό χαρακτήρα. Ο Ελληνισμός, στην ολότητά του, αρνήθηκε την πολιτισμική του αφομοίωση, έμεινε έξω από τον Οθωμανικό τρόπο ζωής και στήριξε τη λειτουργική του παράδοση. Έτσι η εποχή της Τουρκοκρατίας δεν υπήρξε περίοδος και εποχή κατάλυσης και διακοπής των δεσμών της Αρχαιοελληνικής μουσικής, της μουσικής της Βυζαντινής περιόδου και της νεότερης Εκκλησιαστικής μουσικής, αλλά εποχή συντήρησης και καλλιέργειας κάθε πνευματικής παρακαταθήκης που μας κληροδότησαν οι πρόγονοί μας. Μεταξύ δε των κορυφαίων μελουργών που συντήρησαν την Ελληνική μουσική παράδοση, την παρέλαβαν από τους παλαιότερους και την παρέδωσαν στους νεότερους, εξέχουσα θέση κατέχει ο μέγας μουσικοδιδάσκαλος, Λαμπαδάριος της Μ. του Χ. Εκκλησίας Πέτρος ο Πελοποννήσιος, ο οποίος μετέφερε και μετέγραψε με δική του σημειογραφία όλο τον τεράστιο όγκο της μουσικής παρακαταθήκης των παλαιότερων μελουργών και αυτών ακόμη που μελούργησαν Εκκλ. μαθήματα και πριν από τον 13ο αιώνα που εμφανίστηκαν οι Τούρκοι στο προσκήνιο της Ιστορίας.

7. Γνωρίζει στ' αλήθεια ο κ. Λυκίσσας τι σημαίνει «Ψαλμωδία», τι σημαίνει «Ομαδική προσευχή και λατρεία»; Γνωρίζει σε τι στοχεύει και ποιος είναι ο σκοπός της μουσικής στη λειτουργική πράξη; Έχει, πράγματι, παρακολουθήσει ποτέ, τι ψάλλεται κατά τη διάρκεια της ακολουθίας του Όρθρου; Πιστεύει στ' αλήθεια ότι είναι δυνατό να ψαλεί η ακολουθία του όρθρου πολυφωνικά, ώστε να μπορούν οι Εκ-

κλησιαζόμενοι Πιστοί να εννοούν τις φράσεις από τα ψαλλόμενα αφού «η φωνή των ψαλτών θα φθάσει έναρθρη στ' αυτιά των πιστών», ενώ τούτο δεν είναι δυνατό και κατορθωτό από Βυζαντινό ψάλτη και μάλιστα από τον Πρωτοψάλτη του Μητροπολιτικού Ναού των Αθηνών; Αν είναι δυνατόν να λέγονται και να υποστηρίζονται σοβαρά τέτοιες αφελείς και παιδαριώδεις θέσεις!!!

8. Είτε ακόμη ο κ. Λυκίσσας ότι «Η Βυζ. μουσική δεν θέλει όργανα, χωρίς όμως αυτό να το ορίζει η Αγία Γραφή». Και σ' αυτό κάνει μεγάλο λάθος.

Από τα πρώτα χρόνια της οργάνωσής της, η Χριστιανική Εκκλησία επέφερε ριζικές και ουσιαστικές αλλαγές στη μεθοδολογία της Θείας λατρείας σε σχέση με τα κρατούμενα μέχρι τότε στις λατρευτικές συνάξεις οι οποίες ήταν άμεσα συνδεδεμένες με οργανική μουσική και θυσίες.

Τα μουσικά όργανα όπως βέβαια και οι θυσίες καταργήθηκαν ευθύς αμέσως με Αποστολικές διατάξεις. «... έψαλον δε διά στόματος, δίχως οργάνων ως φαίνεται εκ πάντων των Αποστολικών ρητών...» λέει ο Κλήμης ο Αλεξανδρεύς (2ος μ.Χ. αι.). Γι' αυτό ακριβώς ο Απόστολος Παύλος, παραλληλίζοντας τη λατρεία της Χριστιανικής εποχής με εκείνη της Προχριστιανικής, ομνεί συνεχώς για «υμνολογία» στη Νέα Εκκλησία, χωρίς να αναφέρει πούθενά κάτι σχετικό με μουσικά όργανα ή θυσίες. Ακόμη και ο Θωμάς ο Ακινάτης - το ίνδαλμα του Καθολικισμού - έγραφε τον 13ο αιώνα: «... Η Εκκλησία του δεν μετεχειρίζετο μουσικά όργανα οίον κιθάρας και Ψαλτήρας προς Αίνον του Θεού, ίνα μη φανεί Ιουδαϊζουσα...».

Αλλά και οι Θείες Λειτουργίες (όλες ανεξαιρέτως), ουδεμία διαδικασία λατρευτικής πράξης αναφέρουν που να γίνεται με συνοδεία Μουσικών οργάνων. Οι μεγάλοι Πατέρες της Εκκλησίας απαγόρευαν τη χρήση των Μ. Οργάνων στην Εκκλησία όπως απαγόρευαν και τις θυσίες. «Ψάλλετε συνετώς, μη διά κιθαρών ως οι πρώην. Τούτο γαρ το συνετώς» παραγγέλει ο Μέγας Αθανάσιος (ΒΕΠΕΣ 32, 117). Ο Ιερός Χρυσόστομος λέει επίσης: «Τότε μεν όργανα ην δι ων τας ωδὰς ανέφερον· νυνί δε αντί οργάνων, κεχρήσθη εστί τω στόματι».

Ευθύς εξ' αρχής λοιπόν η Ορθόδοξη Εκκλησία χρησιμοποίησε στη λειτουργική πράξη αποκλειστικά και μόνο τη φωνητική (και μάλιστα μονότονη) μουσική και απαγόρευσε παντελώς τα μουσικά όργανα. Η αρχή αυτή που τηρήθηκε πιστά και απарέγκλιτα αιώνες τώρα και αποτελεί πλέον νομοτέλεια για όλες τις νυχθημερόν κ.ά. ακολουθίες, δεν ήταν μια τυχαία και συμπτωματική επιλογή. Η απαγόρευση των μουσικών οργάνων από τη θεία λατρεία, υπαγορεύτηκε απ' αυτή την ίδια τη φύση και τη δομή της λειτουργικής μουσικής σε συνδυασμό με τους στόχους και σκοπούς που επιδιώκει ως μέσο λογικής λατρείας.

Όσον αφορά τέλος τους ψαλμικούς στίχους «Αινείτε... εν ψαλτηρίω και κιθάρα...», «Αινείτε αυτόν εν ήχω σάλπιγγος...» κ.λπ. τους οποίους χρησιμοποιεί σήμερα η Εκκλησία και τους οποίους επικαλείται ο κ. Λυκίσσας, χωρίς να αναφέρω και να παραθέσω τις θεολογικές ερμηνείες των Πατέρων της Εκκλησίας σχετικά με τον συμβολικό τους χαρακτήρα (Μ. Αθανάσιος, Ι. Χρυσόστομος, Ισίδωρος Πηλουσιώτης κ.ά.) έχω να πω μόνο λίγα επιγραμματικά.

Η θέση των Ψαλμών στην Εκκλησία είναι πράγματι εξέχουσα. Σε όλες τις ακολουθίες χρησιμοποιείται ένα μεγάλο πλήθος ψαλμών, είτε με τη μορφή αναγνωσμάτων, είτε με τη μορφή ψαλμάτων. Η θέση αυτή παρέμεινε ασάλευτη στο πέρασμα των αιώνων μέσα στην Εκκλησία. Σε όλες τις ακολουθίες έχουν επιλεγεί και διαβάζονται ή ψάλλονται στίχοι με ποικίλα θέματα, τα οποία δεν έπαψαν ποτέ να αποτε-

λούν αιώνια προβλήματα του Ανθρώπου, και στίχοι που να δημιουργούν στην Ανθρώπινη ψυχή έντονα συναισθήματα. Μέσα λοιπόν στο μέγα πλήθος των ψαλμών που χρησιμοποιεί σήμερα η Εκκλησία, υπάρχουν και οι παραπάνω ψαλμικοί στίχοι, όπως επίσης υπάρχουν και ψαλμικοί στίχοι που αναφέρονται σε αιματηρές διαδικασίες λατρείας, όπως π.χ. «Ενέγκατε τῷ Κυρίῳ υἱοὺς Κριῶν...», «Τότε ευδοκήσεις θυσίαν... τότε ανοίξουσιν ἐπὶ τῷ θυσιαστήριόν σου μόσχους...» κ.λπ.

Οι ψαλμοί αυτοί αποτελούν μια ανάμνηση της οργανικής και αιματηρής λατρείας της εποχής της Π. Διαθήκης σε αντιδιαστολή προς την «εν πνεύματι και αληθεία» πνευματική Χριστιανική λατρεία της Κ. Διαθήκης. Η Ψαλμώδηση αυτών των στίχων δεν σημαίνει φυσικά ότι θα πρέπει να επανέλθουμε στην εποχή των Ιουδαϊκών συνάξεων της Π. Διαθήκης με ὄργανα και θυσίεζ ζώων!!!

Σήμερα «... Η Αποστολική Ορθόδοξη Εκκλησία και τας οργανικές ευφημίας συν ταις ανοήτοις θυσίαις εκέμπεται, ως Ιουδαϊκῆς αβουλίας ευρήματα, ου γαρ ανύχοις ὕλαις βούλεται δοξολογείσθαι Θεόν» (Κλήμην ο Αλεξανδρεὺς).

10. Τελειώνοντας, Κύριε Διευθυντά, χωρίς ωστόσο, παρά τη σχετική μακρηγορίαν μου να έχω πει ὅσα πράγματι θα έπρεπε, θα είθελα, μέσω του Περιοδικού σας να κάνω στον κ. Λυκίσσα μια γενική παρατήρηση:

– Για να κάνει κανείς σοβαρή κριτική σε βάθος και πλάτος στη Βυζαντινή Εκκλησιαστική Μουσική, τόσο από Θεολογική άποψη όσο και από άποψη τέχνης, (προσοχή όχι στήν κατ' επιλογή προβολή κακών ερμηνειών και εκτελέσεων, τις οποίες αβασάνιστα ταυτίζουν ορισμένοι με τη Βυζαντινή μουσική) χρειάζεται να διαθέτει μουσικολογικές και Θεολογικές γνώσεις απεριόριστες. Μόνο κακόπιστοι και κακόβουλοι Κριτικοί - ουδέν καλό στοιχείο αναγνωρίζουν στη μουσική αυτή και, υβρίζοντας ιερά και ὅσια, απορρίπτουν συλλήβδην τα πάντα. Όλοι αυτοί που έγραψαν και καθύβρισαν την Εθνική μας μουσική και τους οποίους επικαλεστήκατε, κ. Λυκίσσα, δεν έκαναν τίποτ' άλλο παρά «αναμάσησαν» αλυσιδωτά, ο ένας μετά τον άλλο, ὅ,τι διαστρεβλωμένο και ανιστόρητο επινόησε και έγραψε ο πρώτος, χρονολογικά, απ' αυτούς εναντίον της λειτουργικής ψαλτικής μας τέχνης, την οποία θαυμάζει το σύνολο σχεδόν των διαπρεπών ξένων μουσικολόγων, πέρα βέβαια των επιφανών Ελλήνων Μουσικολόγων, παλαιών και συγχρόνων, οι οποίοι με πλήθος επιστημονικών μελετών και συγγραμμάτων έχουν αναλύσει και μελετήσει σε ὅλο του το βάθος το θαυμαστό αυτό μουσικό οικοδόμημα των Βυζαντινών και μεταβυζαντινών μελωργών. Είναι, με μαθηματική ακρίβεια, βέβαιο ὅτι κάποιος ἄλλος στο κοντινό μέλλον θα κάμει κάποια παρόμοια «Ομιλία - εισήγηση» ή θα αρθρογραφήσει σε κάποια περιοδικό και θα επικαλεστεί τις απόψεις τις... δικές σας για να υποστηρίξει και θεμελιώσει τις δικές του!!!

Ζητώ συνγνώμη για τη μακρηγορία, Κύριε Διευθυντά, και ευχαριστώ για τη φιλοξενία.

Με τιμή

Φίλιππος Οικονόμου

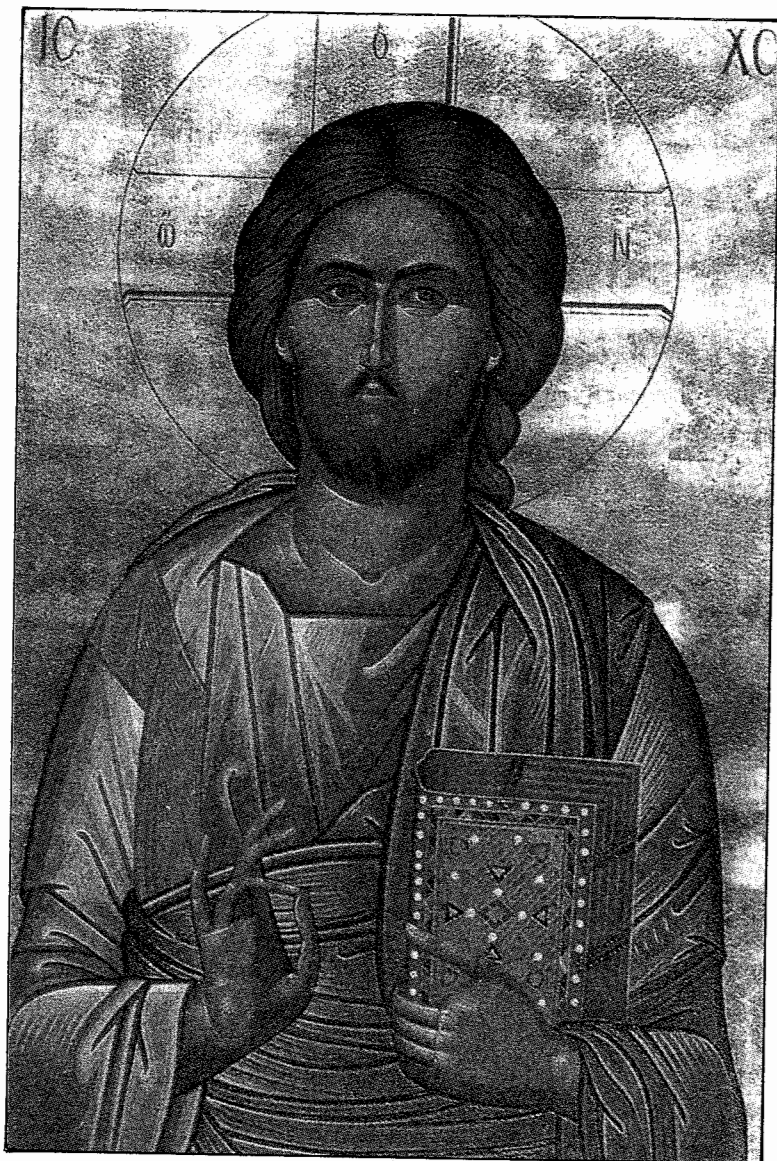
Τέλος την τελευταία διετία έκανε την εμφάνισή του σε ορισμένες Εκκλησίες ένα ηλεκτρονικό ὄργανο, γνωστό με το ὄνομα «Ισοκράτης», το οποίο χρησιμοποιείται για να συνοδεύει την ψαλμωδία με αναπαραγόμενο ισοκράτημα. Η αλλοίωση του χαρακτήρα και της μορφής της ψαλμωδίας είναι εμφανής. Εν τούτοις, ὅμως, ουδεμία αντίδραση από την επίσημη Εκκλησία εκδηλώθηκε μέχρι σήμερα. Μοναδική εξαίρεση και φωτεινό επίσης παράδειγμα ο Μητροπολίτης Καλαβρύτων και Αιγιαλείας κ. Αμβρόσιος, ο οποίος απαγόρευσε τη χρήση του ισοκράτη στις Εκκλησίες της Μητροπόλεώς του, πράγμα που ο μελλοντικός μουσικοϊστοριογράφος θα καταγράψει, ασφαλώς, ως πράξη και ενέργεια ιστορικής σημασίας.

Για την εισαγωγή του «ισοκράτη» στην ψαλμωδία αντέδρασε, (ο μόνος από το χώρο των συλλογικών φορέων), ο Σύλλογος Φίλων Βυζαντινῆς Μουσικῆς Αιγιαλείας¹⁹⁸.

Αδιάκοποι και συνεχείς οι πνευματικοί αγώνες για περιφρούρηση και διαφύλαξη της πατροπαράδοτης ψαλτικής τέχνης της Ορθόδοξης Εκκλησίας, της πανίερης Βυζαντινῆς Εκκλησιαστικῆς μας μουσικῆς. Αν και στις μέρες μας παρατηρείται οπωσδήποτε ύφεση και αδράνεια σε οργανωμένες αντιδραστικές ενέργειες εναντίον της, εν τούτοις απαιτείται διαρκῆς επαγρύπνηση και διηνεκῆς εγρήγορση από «φυλακῆς ἐτι πρωίας μέχρι νυκτός καθ' ἡμέραν», ὥστε οποιαδήποτε προσπάθεια επιβουλῆς και καινοτομικῆς ενέργειας να κατασταλεῖ «εν τη γενέσει της».



198. Στο ΚΕΦ. Θ' γίνεται λεπτομερῆς αναφορά στο θέμα αυτό του «Ισοκράτη».



ΙΓ. ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΣΧΟΛΕΣ ΣΥΛΛΟΓΟΙ

α. ΣΧΟΛΕΣ

Η ίδρυση Σχολών Βυζαντινής μουσικής συνέβαλε, κατά περιόδους, αποφασιστικά στην καλλιέργεια και προώθηση των μουσικών πραγμάτων στις Ορθόδοξες Εκκλησίες. Οι πρώτες οργανωμένες Σχολές Βυζαντινής Μουσικής που λειτουργήσαν υπό την επίσημη εποπτεία της Εκκλησίας και της Πολιτείας άρχισαν να εμφανίζονται μόλις στα μέσα του 18ου αιώνα, πρώτα στην Κων/πολη και έπειτα σε άλλες πόλεις. Μέχρι τότε, η Βυζ. Μουσική διδασκόταν αποκλειστικά από τους πρωτοψάλτες και μουσικοδιδασκάλους, ιδιωτικά, σε ιδιαίτερα μαθήματα, ατομικά ή ομαδικά¹⁹⁹.

Με την πάροδο του χρόνου, η ίδρυση και λειτουργία οργανωμένων σχολών Βυζ. Μουσικής επεκτάθηκε σε όλη την Ελληνική επικράτεια, κυρίως υπό την μορφή τμημάτων των Ωδείων. Έτσι σήμερα μπορούμε να πούμε ότι δεν υπάρχει Πόλη στην Ελλάδα, η οποία να μη διαθέτει Σχολή Βυζ. Μουσικής, είτε με τη μορφή τμήματος Ωδείου ή μουσικού Συλλόγου, είτε ως αυτοτελής μουσική Σχολή που ιδρύθηκε με ιδιωτική πρωτοβουλία, είτε ως Σχολή της τοπικής Ι. Μητρόπολης.

Οι σπουδαιότερες και σημαντικότερες Σχολές αυτού του χαρακτήρα που λειτουργήσαν ή εξακολουθούν να λειτουργούν μέχρι σήμερα, κατά χρονολογική σειρά ιδρύσεως, είναι οι παρακάτω:

1. «**Α' Πατριαρχική Μουσική Σχολή**». Ιδρύθηκε στο Φανάρι το 1727 επί Πατριάρχου Παΐσιου Β' του από Νικομηδείας. Στη Σχολή δίδαξε ο Ιωάννης Τραπεζούντιος ο Πρωτοψάλτης (δομέστικος τότε) και είχε τρεις τάξεις.

¹⁹⁹ Πέρα από την «ιδιωτική» διδασκαλία της Β.Μ., από τους πρώτους κι όλος αιώνες, λειτουργήσαν και πολλές «άτυπες» σχολές σε διάφορα μέρη της Ελλάδας και έξω απ' αυτή. Οι μονές, επί παραδείγματι, του Στουδίου στην Κων/πολη και της Γκρόττα, Φερράτα στη Σικελία κατά τον 9ο αι. και μετά, αποτέλεσαν σπουδαίες Σχολές, όπως επίσης, σπουδαιότατο κέντρο και σχολή διδασκαλίας και μάθησης της Βυζ. Εκκλ. Μουσικής, για πολλούς διαπρεπείς μελουργούς και πρωτοψάλτες, υπήρξε το «*Άγιον Όρος*». Το 1411, επίσης, ο Ιωάννης Λάσκαρις ο Σηρπάναγος είχε ιδρύσει Σχολή διδασκαλίας της ψαλτικής τέχνης, στην Κρήτη. Θα μπορούσαμε να αναφέρουμε και πολλές άλλες περιπτώσεις. Εδώ όμως καταγράφουμε μόνο τις οργανωμένες σχολές που λειτουργήσαν με κανονισμούς και κάτω από την εποπτεία της Εκκλησίας και της Πολιτείας.

2. «**Β' Πατριαρχική Μουσική Σχολή**». Ιδρύθηκε στο Φανάρι το 1776 επί Πατριάρχου Σωφρονίου του από Ιεροσολύμων. Δίδαξαν, ο Δανιήλ Πρωτοψάλτης, ο Πέτρος Πελοποννήσιος και ο Ιάκωβος Πρωτοψάλτης (τότε δομέστικος).

3. «**Γ' Πατριαρχική Μουσική Σχολή**». Ιδρύθηκε στο Φανάρι το 1791 επί Πατριάρχου Νεοφύτου Ζ' του από Μαρωνείας. Δίδαξε ο Ιάκωβος Πρωτοψάλτης και ο Πέτρος ο Βυζάντιος.

4. «**Δ' Πατριαρχική Μουσική Σχολή**». Ιδρύθηκε στο Φανάρι το 1815 επί Πατριάρχου Κυρίλλου του ΣΤ'. Δίδαξαν οι εφευρέτες της νέας γραφής της Β.Μ., ο Γρηγόριος Πρωτοψάλτης, ο Χουρμούζιος ο Χαρτοφύλακας της Μ. του Χ. Εκκλησίας και ο Χρύσανθος ο εκ Μαδύτου, Μητροπολίτης Δυραχίου.

5. «**Μουσική Σχολή Βυζαντινής Μουσικής**». Ιδρύθηκε το 1837 στην Αθήνα. Δίδαξε ο Πρωτοψάλτης της Αγίας Ειρήνης Αθηνών, Ζαφείριος Ζαφειρόπουλος.

6. «**Μουσική Σχολή**». Ιδρύθηκε στην Αίγινα με διάταγμα του Κυβερνήτη Ι. Καποδίστρια. Δίδαξε ο Γεώργιος Λέσβιος.

7. «**Ε' Πατριαρχική Μουσική Σχολή**». Ιδρύθηκε στο Φανάρι το 1866 επί Πατριάρχου Σωφρονίου του Β'. Λειτουργήσε για λίγο χρονικό διάστημα.

8. «**ΣΤ' Πατριαρχική Μουσική Σχολή**». Ιδρύθηκε στο Φανάρι το 1868 επί Πατριάρχου Γρηγορίου του Στ'. Δίδαξαν: ο Πρωτοψάλτης Σταυράκης Γρηγοριάδης, ο Γεώργιος Ραιδεστηνός (Λαμπαδάριος τότε), ο Ιωάσαφ Ρώσσοις ο μοναχός, ο Δημήτριος Βυζάντιος, ο Παναγ. Κηλτζανίδης, ο Ονούφριος Βυζάντιος και ο Θεόδωρος Αριστοκλής. Λειτουργήσε μέχρι το 1872.

9. «**Ζ' Μουσική Σχολή**». Ιδρύθηκε το 1882 στο Γαλατά. Δίδαξαν: Ο Γ. Ραιδεστηνός, ο Αλέξανδρος Βυζάντιος, ο Μιχαήλ Παυλίδης και ο Γεώργιος Παπαδόπουλος ο Μέγας Πρωτέκδικος της Μ. του Χ.Ε. Είναι η πρώτη Σχολή που ιδρύθηκε από Σύλλογο (τον «Ελληνικό Μουσικό Σύλλογο»). Πρόεδρος ήταν ο Μητροπολίτης Αθανάσιος Καποράλης. Λειτουργήσε επί ένα (1) έτος περίπου.

10. «**Η Πατριαρχική Μουσική Σχολή**». Ιδρύθηκε στο Φανάρι το 1882, έξι μήνες μετά την ίδρυση της Ζ' Μουσικής Σχολής. Δίδαξαν: Ο Γεώργιος Βιολάκης ο Πρωτοψάλτης και ο Ευστράτιος Παπαδόπουλος μουσικοδιδάσκαλος και Πρωτοψάλτης. Η Σχολή λειτούργησε για λίγους μήνες.

11. «**Σχολή Βυζαντινής Μουσικής**». Ιδρύθηκε το 1884 στο Βαθύ Σάμου από τον Ηγεμόνα Κων/νο Αδασίδη. Δίδαξε για πολλά χρόνια ο μουσικότητος και καλλιφωνος Πρωτοψάλτης και μουσικοδιδάσκαλος Γρηγόριος Κωνσταντάς, μαθητής των 3 διδασκάλων. (Το 1888 στη Σάμο λειτούργησαν τρεις (3) μουσικές Σχολές).

12. «**Σχολή Βυζαντινής Μουσικής**». Ιδρύθηκε το 1888 στην Αθήνα. Ιδρυτής και Καθηγητής αυτής ο δικηγόρος και άριστος μουσικός Ανδρέας Τσικνόπουλος.

13. «**Θ' Μουσική Σχολή**». Ιδρύθηκε το 1889 στο Φανάρι από το Μουσικό Σύλλογο «*Ορφεύς*». Σχολάρχης ήταν ο Πρωτοψάλτης Γεώργιος Ραιδεστηνός. Δίδαξαν ο Παναγ. Κηλτζανίδης και ο Κων/νος Φωκαέας. Λειτούργησε επί δύο (2) χρόνια.

14. «**Ι' Μουσική Σχολή**». Ιδρύθηκε στο Φανάρι το 1899 επί Κων/νου του Ε'. Δίδαξαν: Το 1ο έτος στην Αη τάξη ο Μουσικοδιδάσκαλος Κων/νος Ψάχος, στην Βη τάξη ο Αριστείδης Νικολαΐδης (Λαμπαδάριος τότε) και στην Γη τάξη ο μουσικοδιδάσκαλος και πρωτοψάλτης Νηλέας Καμαράδος. Επίσης στη Σχολή δίδαξαν κατά τα επόμενα έτη και οι: Κων/νος Κλάββας (Β' δομέστικος), Ιάκωβος Ναυπλιώτης (Α' δομέστικος), Φώτιος Παπαδόπουλος (σπουδαίος μουσικοδιδάσκαλος), Γεώργιος Παπαδόπουλος (Μεγ. Πρωτέκδικος) ο οποίος ήταν και ο Δ/ντής της Σχολής, Πέτρος Φιλανθίδης, Αλέξανδρος Βυζάντιος, Γεώργιος Βιολάκης, Πολυχρόνιος Παχεΐδης και Πέτρος Ζαχαριάδης, ο οποίος δίδασκε τη γραφή της Ευρωπαϊκής μουσικής. Η φοίτηση ήταν δωρεάν. Στη Σχολή αυτή φοίτησαν και οι γνωστοί Πρωτοψάλτες Μιχαήλ Χ'αθανασίου (δάσκαλος του Θρ. Στανίτσα) και ο Αντώνιος Σύρκας.

15. «**Μουσική Σχολή**». Ιδρύθηκε το 1902 στο Καρς του Καυκάσου. Δίδαξε ο πρωτοψάλτης Στέφανος Κουτσογιαννόπουλος από την Κων/πολη. Το 1903, η Σχολή μεταφέρθηκε στην Πρωτεύουσα του Καυκάσου την Τιφλίδα.

16. «**Μουσική Σχολή**». Ιδρύθηκε το 1902 στη Τήνο. Δίδαξαν οι πρωτοψάλτες Δημ. Λούβαρης και Κουραλής.

17. «**Τμήμα Βυζαντινής Μουσικής**». Ιδρύθηκε στην Αθήνα από την «*Μουσική Εταιρεία*» με Διευθυντή και διδάσκαλο τον Ιωάννη Σακελλαρίδη.

18. «**Διδασκαλείο Ηρακλείου Κρήτης**». Διευθυντής και διδάσκαλος ο Δημήτριος Μπαλαμπάνης.

19. «**Ωδείο Εθνικής μουσικής**». Ιδρύθηκε το 1919 από τον Κ. Ψάχο. Η Σχολή λειτούργησε μέχρι το Σεπτέμβριο του 1922.

20. «**Βυζαντινή Σχολή**» του **Ωδείου Αθηνών**²⁰⁰. Ιδρύθηκε το 1904. Πρώτος διδάσκαλος ο Κων/νος Ψάχος μετακλειθείς από την Κων/πολη. Η Σχολή λειτουργεί μέχρι σήμερα και διδάσκουν πολλοί καθηγητές της Βυζ. Μουσικής με επικεφαλής τον Καθηγητή και Πρωτοψάλτη του Μητροπολιτικού Ναού Αθηνών Σπύρο Περιστερή.

21. «**Βυζαντινή Σχολή**» του **Εθνικού Ωδείου Αθηνών**. Ιδρύθηκε το 1931. Πρώτος διδάσκαλος ο Σπύρος Καψάσκης οπαδός και συνεχιστής του μουσικού συστήματος του Ιωαν. Σακελλαρίδη. Η Σχολή λειτουργεί μέχρι σήμερα.

22. «**Βυζαντινή Σχολή**» του **Μουσικού Λυκείου Αθηνών**. Ιδρύθηκε το 1931. Πρώτος διδάσκαλος ο Ανδρέας Λεβαντής.

²⁰⁰ Δ/ντής του Ωδείου Αθηνών ήταν τότε ο Γεώργ. Νάζος (1862-1934) στον οποίο πολλά οφείλει η Ελληνική Μουσική.

23. «**Βυζαντινή Σχολή**» του Ελληνικού Ωδείου Αθηνών. Ιδρύθηκε το 1933, με αρχική ονομασία «*Ωδείο Λότνερ*». Πρώτος διδάσκαλος ο Θεόδωρος Χατζηθεοδώρου. Η Σχολή λειτουργεί μέχρι σήμερα.

24. «**Βυζαντινή Σχολή**» του Ωδείου Πειραιώς. Ιδρύθηκε το 1936. Πρώτος διδάσκαλος ο Ιωάννης Μαργαζιώτης. Η Σχολή λειτουργεί μέχρι σήμερα.

25. «**Σχολή Βυζ. Μουσικής Ρόδου**». Ιδρύθηκε το 1955 και υπάγεται στο Ωδείο Αθηνών.

26. «**Σχολή Βυζ. Μουσικής του Συλλόγου Φίλων Βυζ. Μ. Αθηνών**». Ο Σύλλογος ιδρύθηκε το 1948. Στη Σχολή η φοίτηση είναι δωρεάν. Σήμερα διδάσκει ο Πρόεδρος του Συλλόγου Γεώργιος Τσατσαρώνης και άλλοι Καθηγητές και δάσκαλοι της Β.Μ.

27. «**Σχολή Βυζ. Μουσικής του Συλλόγου Ιεροψαλτών Θεσ/κης**». Η Σχολή μπορούμε να πούμε ότι ξεκίνησε τη λειτουργία της από το 1903, πλην όμως για πολλά χρόνια έμεινε σε αδράνεια. Το 1948 έγινε μία τρόπον τινα ανασύσταση της Σχολής με πρωτοβουλία του Μουσικοδιδασκάλου Αβραάμ Ευθυμιάδη και των πρωτοψαλτών, Αθανασίου Καραμάνη, Αθανασίου Παναγιωτίδη, Χρύσανθου Θεοδοσόπουλου με τους οποίους συνεργάστηκε αργότερα και ο πρωτοψάλτης Χαρίλαος Ταλιαδώρος. Η Σχολή προβλήθηκε με νέο πρόσωπο και με την επωνυμία «*Φροντιστήριο Βυζ. Μουσικής Ο ΑΓΙΟΣ ΑΗΜΗΤΡΙΟΣ*».

28. «**Σχολή Βυζαντινής Μουσικής**». Ιδρύθηκε το 1968 στην Τρίπολη από τον πρωτοψάλτη και καθηγητή της Β.Μ. Κωνσταντίνο Τασόπουλο και ήταν υπό την εποπτεία του Ωδείου Πειραιώς.

29. «**Σχολή Βυζαντινής Μουσικής**». Ιδρύθηκε το 1970 στη Σπάρτη από τον Κ. Τασόπουλο και ήταν υπό την εποπτεία του Ωδείου Πειραιώς.

30. «**Σχολή Βυζαντινής Μουσικής**». Ιδρύθηκε το 1979 στο Αίγιο από τον Κων/νο Τασόπουλο ο οποίος εγκαταστάθηκε στο Αίγιο και άφησε τις Σχολές της Τρίπολης και της Σπάρτης υπό άλλη Διεύθυνση. Η Σχολή του Αιγίου, από το έτος 1985, λειτουργεί αυτόνομα.

Τέλος, όπως προείπαμε, σε πολλές πόλεις της Ελλάδας ιδρύθηκαν και λειτουργούν σήμερα Σχολές Βυζ. Μουσικής, είτε με πρωτοβουλία των Ιερών Μητροπόλεων, είτε με πρωτοβουλία διαφόρων Συλλόγων Ιεροψαλτικών ή Φίλων της Βυζαντ. μουσικής, είτε με ιδιωτική πρωτοβουλία μουσικοδιδασκάλων και πρωτοψαλτών. Πολλές Σχολές, επίσης, λειτουργούν ως παραρτήματα των κεντρικών Ωδείων ή ως τμήματα αυτοτελών επαρχιακών Ωδείων.

β. ΣΥΛΛΟΓΟΙ

Εκτός από τις Σχολές Βυζ. Μουσικής, στην καλλιέργεια, διαφύλαξη και διάδοση της Βυζαντινής Ψαλτικής τέχνης, συνέβαλαν και συμβάλλουν, κατά σημαντικό μέρος, και οι διάφοροι Σύλλογοι, που ιδρύθηκαν κατά καιρούς

από ανθρώπους ζηλωτές και μύστες της ιερής ασματικής μας τέχνης. Στους περισσότερους απ' αυτούς τους Συλλόγους λειτούργησαν και Σχολές Βυζαντινής Μουσικής.

Οι Σπουδαιότεροι και σημαντικότεροι Σύλλογοι που λειτούργησαν ή εξακολουθούν να λειτουργούν μέχρι σήμερα, κατά χρονολογική σειρά ιδρύσεως, είναι οι παρακάτω:

1. «**Μουσικός Εκκλησιαστικός Σύλλος Κων/πόλεως**». Είναι ο πρώτος μουσικός Σύλλογος. Ιδρύθηκε στο Πέραν της Κων/πολης το 1863 και λειτούργησε μέχρι το 1870.

2. «**Μουσικός Εκκλησιαστικός Σύλλογος Αθηνών**». Ιδρύθηκε το 1873. Λειτούργησε μέχρι το 1899 με ενδιάμεσες περιόδους απραξίας και ανασυστάσεις.

3. «**Ελληνικός Μουσικός Σύλλογος**». Ιδρύθηκε το 1880 στο Γαλατά της Κων/πολης και λειτούργησε μέχρι το 1889.

4. «**Μουσικός Σύλλογος ΟΡΦΕΥΣ**». Ιδρύθηκε το 1886 στο Φανάρι και λειτούργησε μέχρι το 1890.

5. «**Εκκλησιαστικός Μουσικός Σύλλογος των Πατριαρχείων της Κων/πόλεως**». Ιδρύθηκε το 1898 από τον Πατριάρχη Κων/νο τον Ε', με μετατροπή της Μουσικής επιτροπής που ιδρύθηκε το 1895, σε Σύλλογο. Ο Σύλλογος ανακατασκεύασε το «*Ψαλτήριο*» (όργανο της επιτροπής του 1881) και επί πολλά χρόνια λειτούργησε με αξιοθαύμαστη δραστηριότητα, ώστε να χαρακτηριστεί «*σέμνωμα και τιμή της Εκκλησίας της Κων/πόλεως*».

6. «**Ελληνικός Μουσικός Σύλλογος ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ**». Ιδρύθηκε το 1902 στην Αθήνα από τον δικηγόρο και άριστο μουσικό Ανδρέα Τσικνόπουλο.

7. «**Μουσικός Σύλλογος ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΚΟΥΚΟΥΖΕΛΗΣ**». Ιδρύθηκε το 1902 στη Χίο.

8. «**Σωματείο Ιεροψαλτών**». Ιδρύθηκε το 1903 στη Θεσσαλονίκη, με πρωτοβουλία του Μητροπολίτου Αθανασίου, με Μουσική Σχολή.

9. «**Εκκλησιαστικός Μουσικός Σύλλογος**». Ιδρύθηκε το 1903 στη Σμύρνη από τους Ιεροψάλτες της περιοχής, υπό την προεδρία του γηραιού τότε πρωτοψάλτη και άριστου Μουσικοδιδασκάλου Μισαήλ Μισαηλίδη.

10. «**Ιεροψαλτικός Σύνδεσμος ΡΩΜΑΝΟΣ Ο ΜΕΛΩΔΟΣ**». Ιδρύθηκε το 1909 στην Αθήνα²⁰¹. Το 1955 συγχωνεύτηκε με τον «*Πανελλήνιο Σύνδεσμο Ιεροψαλτών*» που είχε ιδρυθεί το 1943.

11. «**Ιεροψαλτικός Σύνδεσμος ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ**». Ιδρύθηκε το 1924 στην Αθήνα. Το 1946 συγχωνεύτηκε με τον «*Πανελλήνιο Σύνδεσμο Ιεροψαλτών*» που είχε ιδρυθεί το 1943.

12. «**Σύλλογος προς διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής**». Ιδρύθηκε το 1929 στην Αθήνα από τον διαπρεπή μουσικολόγο Σίμωνα Καρά. Ο Σύλλο-

²⁰¹ Μεταξύ των ιδρυτικών μελών αναφέρονται και οι: Κανακάκης, Κούνας, Χριστόπουλος, Πλιάκας κ.ά.

γος λειτουργεί μέχρι σήμερα με θαυμαστές δραστηριότητες που, χωρίς καμία αμφιβολία, χαρακτηρίζονται ως Εθνικές ευεργεσίες. Πέρα από τις Επισημονικές εργασίες που επιτελούνται πάνω στα κεφάλαια, της Βυζ. Μουσικής, των Εθνικών τραγουδιών, των Ελληνικών μουσικών οργάνων και των Εθνικών χορών, ο Σύλλογος συντηρεί και λειτουργεί Βυζαντινή Εκκλησιαστική χορωδία, Λαϊκή Ορχήστρα, Μεικτή χορωδία δημοτικών τραγουδιών και χορευτικό όμιλο.

13. «Πανελλήνιος Σύνδεσμος Ιεροψαλτών». Ιδρύθηκε το 1943 στην Αθήνα και το 1946 εννοποιήθηκε με το Σύλλογο «*Ιωάννης ο Δαμασκηνός*» και το 1955 με το Σύλλογο «*Ρωμανός ο Μελωδός*». Σήμερα φέρει το όνομα: «Πανελλήνιος Σύνδεσμος Ιεροψαλτών Ρωμανός ο Μελωδός και Ιωάννης ο Δαμασκηνός». Πρώτος Πρόεδρος ήταν ο Χριστόφορος Κατσίμπας, πρωτοψάλτης στην Αθήνα ενώ στο σημερινό Σύνδεσμο, πρόεδρος είναι ο πρωτοψάλτης και καθηγητής της Β.Μ. Χρήστος Χατζηνικολάου.

14. «Σύλλογος Φίλων Βυζαντινής Μουσικής». Ιδρύθηκε στην Αθήνα στις 15 Οκτωβρίου 1948. Πρώτο πρόεδρος (προσωρινός) ήταν ο ποιητής και ένθερμος ζηλωτής της Β.Μ., Όμηρος Μπεκές, ενώ Πρώτος εκλεγμένος πρόεδρος του Συλλόγου ήταν ο Λογοτέχνης και επίσης ένθερμος ζηλωτής της Β.Μ. Ευστράτιος (Στρατής) Μυριβήλης. Σήμερα πρόεδρος, εκλεγόμενος επί πολλά χρόνια, είναι ο ονομαστός μουσικολόγος, καθηγητής, πρωτοψάλτης και μουσικοσυνθέτης Γεώργιος Τσατσαρώνης, ο Φωκαέας.

15. «Πανελλήνιος Σύνδεσμος Φίλων της Βυζ. Μουσικής». Ιδρύθηκε στη Νέα Ιωνία Αθηνών το 1951. Ιδρυτής και πρώτος πρόεδρος του Συνδέσμου ήταν ο πρωτοψάλτης Κων/νος Μεταξάς, ο οποίος καταγόταν από τη Σμύρνη.

16. «Σύλλογος Φίλων Βυζαντινής Μουσικής». Ιδρύθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1950 και πρώτος πρόεδρος διετέλεσε ο διδάκτορας της Φιλολογίας Βασίλειος Δεδούσης.

17. «Σύλλογος Φίλων Βυζαντινής Μουσικής». Ιδρύθηκε το 1955 στην Πάτρα. Πρώτος πρόεδρος διετέλεσε ο δικηγόρος, ένθερμος ζηλωτής και μύστης της Βυζ. Μουσικής αλλά και δόκιμος υμνογράφος Ηλίας Μπογδανόπουλος.

18. «Εταιρεία Βυζαντινής Μουσικής». Ιδρύθηκε το 1962 στην Αθήνα.

19. «Σύλλογος Φίλων Βυζαντινής Μουσικής». Ιδρύθηκε το 1976 στην Καβάλα. Πρώτο πρόεδρος διετέλεσε ο Λεόντιος Λυμπέρης.

20. «Εταιρεία μουσικοφίλων Κων/πόλεως». Έχει στο ενεργητικό του ποικίλες και πολύ σημαντικές δραστηριότητες.

21. «Σύλλογος Φίλων Βυζαντινής Μουσικής Αιγαλείας». Ιδρύθηκε το Νοέμβριο του 1979 στο Αίγιο. Πρώτος πρόεδρος διετέλεσε ο, και ιδρυτής του Συλλόγου, Φίλιππος Οικονόμου, συγγραφέας του παρόντος έργου. Ο ίδιος εξακολουθεί και σήμερα να είναι πρόεδρος του Συλλόγου, επανεκλε-

γόμενος συνεχώς από της ιδρύσεώς του. Η δράση του Συλλόγου μέχρι σήμερα είναι λίαν αξιόλογη και άκρως σημαντική²⁰².

22. «Σύλλογος Φίλων Βυζαντινής Μουσικής». Ιδρύθηκε το 1986 στη Λειβαδιά.

23. «Σύλλογος Φίλων Βυζαντινής Μουσικής». Ιδρύθηκε το 1986 στην Νάουσα.

24. «Πατραϊκός όμιλος Βυζ. και Παραδοσιακής μουσικής». Ιδρύθηκε το 1991 στην Πάτρα.

25. «Ομοσπονδία Συλλόγων Ιεροψαλτών Ελλάδος» (ΟΜ.Σ.Ι.Ε.). Ιδρύθηκε το 1980 και έχει έδρα την Αθήνα. Σ' αυτήν υπάγονται όλοι οι Σύλλογοι ιεροψαλτών Ελλάδας (σήμερα υπάρχουν περίπου 55 σύλλογοι ιεροψαλτών)²⁰³. Πρώτος πρόεδρος διετέλεσε ο πρωτοψάλτης Νικ. Λώλος, με Α' Αν/δρο τον πρωτοψάλτη και καθηγητή Μανώλη Χατζημάρκο και Β' Αν/δρο τον πρωτοψάλτη και καθηγητή Χαρίλαο Ταλιαδώρο. Ταμίας διετέλεσε ο Πρωτοψάλτης Κυριαζής Κυριαζής και μέλη οι πρωτοψάλτες: Ευάγγελος Πλακιάς, Σπυρ. Γεωργακόπουλος, Γεώργ. Κοτσαμπασόπουλος (έφορος) και Παναγ. Αμοιρίδης, Γενικός Γραμματέας εκλέχτηκε ο Χρ. Χατζηνικολάου²⁰⁴.

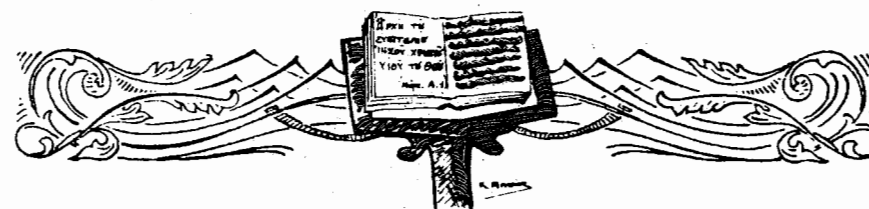
Τέλος αναφέρουμε και το περίφημο «*ΙΔΡΥΜΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ*» (αρχική ονομασία «*Ίδρυμα Βυζαντινών Μουσικών Σπουδών*»), το οποίο ιδρύθηκε το 1970 με έδρα το «*Διορθόδοξο Κέντρο Πεντέλης*» και στο οποίο Δ/ντής και πρόεδρος, από την ιδρύσεως μέχρι και σήμερα, είναι ο Μητροπολίτης Σερβίων και Κοζάνης κ. ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ. Μέλη του ιδρύματος είναι διαπρεπείς και διακεκριμένοι μουσικολόγοι και Καθηγητές. Το ίδρυμα ιδρύθηκε με σκοπό: «*Την Θεωρητική και Επιστημονική έρευνα της Βυζαντινής Μουσικής*». (βλ. και Β' τομ. σελ. 369).



202. Το Δ/κό συμβούλιο του Συλλόγου σήμερα (1991) απαρτίζεται από τους παρακάτω εκλεκτούς φίλους και θιασώτες της Βυζ. Εκκλησιαστικής μας μουσικής: Πρόεδρος: Φίλιππος Οικονόμου, Αν/δρος: Κων/νος Τασόπουλος, Γεν. Γραμματέας: Δημήτριος Λυριντζής, Ταμίας: Ανδρέας Αναστασίου, Έφορος: Πάνος Πολυχρονόπουλος και μέλη είναι οι: Αποστολής Κων/νος, Βαλλιανάτος Παράσχος, Ζόρλας Αθανάσιος, Μπίκος Βασίλειος.

203. Σε όλες τις περιοχές της Ελλάδας έχουν ιδρυθεί και λειτουργούν σύλλογοι ιεροψαλτών. Στην Αιγιάλεια το 1979 έγινε ανασύσταση του συλλόγου ιεροψαλτών που είχε ιδρυθεί παλαιότερα. Πρώτος πρόεδρος διετέλεσε ο πρωτοψάλτης Τέλης Μιχαλακόπουλος, ενώ σήμερα πρόεδρος είναι ο πρωτοψάλτης Φώτης Θεοδωρακόπουλος.

204. Στις 9-4-1979 εκλέχτηκε από τους αντιπροσώπους των ιεροψαλτικών σωματείων Ελλάδας η προσωρινή Διοικούσα επιτροπή της Ομοσπονδίας η οποία αποτελείται από τους εξής: Πρόεδρος: Ν. Λώλος, Α' Αντ/δρος: Αθ. Καραμάνης, Β' Αντ/δρος: Μ. Χατζημάρκος, Γεν. Γραμ.: Χρ. Χατζηνικολάου και υπεύθυνος χρηματικού: Κυρ. Κυριαζής. Στις 7-5-1980 εκλέχτηκε το πρώτο μόνιμο διοικητικό συμβούλιο που αναφέρουμε πιο πάνω.



ΙΔ. Η ΙΕΡΗ ΨΑΛΜΩΔΙΑ

1. ΓΕΝΙΚΑ

Ο Ναός είναι ο ιερός χώρος της προσευχής και της λατρείας. Ο Απόστολος Παύλος επιτάσσει μέσα στο Ναό: «πάντα ευσημόνως και κατά τάξιν γενέσθω» (Κορινθ. Α' 14, 40). Συνεπώς και η ψαλμωδία που επιτελείται μέσα στο Ναό, αφού είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένη με την προσευχή του Εκκλησιαζόμενου πιστού, επιβάλλεται να ακολουθεί αυστηρά τις επιταγές και τους περιορισμούς που καθορίζονται από τους γενικούς ιερούς κανόνες της Εκκλησίας.

Η Ορθόδοξη Εκκλησία, παράλληλα με την ακατάπαυστη πνευματική πάλη και τους αδιάκοπους σκληρούς αγώνες που διαχρονικά διεξήγαγε για τη διαφύλαξη και περιφρούρηση της λειτουργικής της μουσικής, θέσπισε, κατά καιρούς, ειδικούς κανόνες, με σκοπό την καθοδήγηση των ψαλτών σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο η ιερή ψαλμωδία συμμετέχει στη λατρευτική πράξη, ώστε να αναταποκρίνεται πλήρως στον ιερό σκοπό της.

Τους κανόνες αυτούς πρέπει, όχι μόνο να γνωρίζουν άριστα οι ψάλτες, αλλά και να τους εφαρμόζουν, καθ' όσον οποιαδήποτε παρέκλιση απ' αυτούς, έχει ως συνέπεια την αλλοίωση της φυσιογνωμίας της λειτουργικής διαδικασίας της προσευχής των πιστών.

Οι κανόνες αυτοί αποτέλεσαν τον οδηγό και την πυξίδα για να διαμορφωθεί, με το πέρασμα των αιώνων, ό,τι σήμερα εκφράζει αυτό που ονομάζουμε ψαλτική παράδοση. Η παράδοση αυτή δεν έπαυσε ποτέ να διατηρείται ζωντανή, να εξελίσσεται συνεχώς και να ανανεώνεται, χωρίς ωστόσο να παρεκκλίνει από τον ιεροπρεπή χαρακτήρα και το λειτουργικό πνεύμα που απορρέει μέσα από τους ιερούς αυτούς ψαλτικούς κανόνες.

Ιερό χρέος όλων των λειτουργών του ιερού αναλογίου είναι να έχουν ως συνεχή φροντίδα τους και κύριο μέλημά τους, να ακολουθούν με συνέπεια και ιερή προσήλωση, όταν επιτελούν το Θείο και ιερό λειτουργήμα τους, τις κατευθυντήριες γραμμές που καθορίζονται και υπαγορεύονται από αυτή την ψαλτική μας παράδοση.

2. ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΟΙ ΚΑΝΟΝΕΣ ΚΑΙ ΆΛΛΕΣ ΔΙΑΤΑΞΕΙΣ

α. ΟΕ' (75ος) κανόνας της, εν Τρούλῳ, Πενθέκτης Οικουμ. Συνόδου (691 μ.Χ.)

«Τους ἐπὶ τῷ ψάλλειν ἐν ταῖς Ἐκκλησίαις παραγινόμενους, βουλόμεθα μῆτε βοαῖς ἀτάκτοις κεχρησθαι καὶ τὴν φύσιν πρὸς κραυγῆς ἐκβιάζεσθαι, μῆτε τι ἐπιλέγειν τῶν μὴ τῇ Ἐκκλησίᾳ ἀρμοδίων τε καὶ οἰκείων· ἀλλὰ μετὰ πολλῆς προσοχῆς καὶ κατανύξεως τὰς ψαλμωδίας προσάγειν τῷ τῶν κρυπτῶν ἐφόρῳ Θεοῦ· εὐλαβεῖς γὰρ ἔσεσθαι τοὺς υἱοὺς Ἰσραὴλ τὸ ἱερὸν ἐδίδαξε λόγιον».

Αὐτός ο κανόνας, λέγει ὁ σοφώτατος μοναχὸς Ἰωάννης Ζωναρᾶς, ἀπατεῖ: «μετὰ προσοχῆς καὶ κατανύξεως ψάλλειν...» καὶ ὅτι «οὐ μόνον τὸ ἀτάκτως βοᾶν ἀπαγορεύει, ἀλλ' οὐδὲν τι ἐπιλέγειν συγχωρεῖ ἀνοίκειον καὶ ἀνάρμοστον τῇ Ἐκκλησίᾳ, οἷα εἰσὶ τὰ κεκλασμένα μέλη καὶ μινυρίσματα καὶ ἡ περιττὴ τῶν μελωδιῶν ποικιλία, εἰς ὧδὰς ἐκτρεπομένη θυμελικὰς καὶ εἰς ἄσματα πορνικὰ τὰ νῦν ἐν ψαλμωδαίᾳ ἐπιτηδευόμενα...».

Ἐπίσης κατὰ τὴν ἐρμηνεῖα τοῦ Πατριάρχῃ Θεουπόλεως Ἀντιοχείας Θεόδωρου Βαλσαμῶνος, πρέπει: «... μὴ γίνεσθαι τὰ ἱερὰ ψαλμωδήματα διὰ βοῶν ἀτάκτων καὶ ἐπιτεταμένων καὶ τὴν φύσιν παραβιάζομένων...».

Ὁμοίως κατὰ τὴν ἐρμηνεῖα Ἀριστήνου: «Ἄτακτος κραυγὴ τοῦ ψάλλοντος, ἀδεκτός... Μετὰ κατανύξεως καὶ πολλῆς προσοχῆς δεῖ τὰς ψαλμωδίας προσάγειν... καὶ μὴ ἀτάκτοις χρῆσθαι βοᾶς καὶ τὴν φύσιν πρὸς κραυγὴν ἐκβιάσθαι... μὴδὲ τι ψάλλειν ἀνοίκειον καὶ τῇ Ἐκκλησιαστικῇ καταστάσει μὴ ὄν ἀρμόδιον».

β. ΙΕ' (15ος) κανόνας τῆς ἐν Λαοδικείᾳ Συνόδου

«Μὴ δειν πλέον τῶν κανονικῶν ψαλτῶν τῶν ἐπὶ τὸν ἄμβωνα ἀναβαινόντων καὶ ἀπὸ διφθέρας ψαλλόντων ἐτέρους τινὰς ψάλλειν ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ».

Ὁ κανόνας αὐτὸς οὐδόλως ἐπιτρέπει νὰ ψάλλει στὴν Ἐκκλησίᾳ ὁ τυχόντας, ἀλλὰ θεωρεῖ ὅτι τοῦτο εἶναι καθήκον μόνον τῶν διορισμένων ψαλτῶν καὶ μάλιστα ἐπιτάσσει τὴν ἀπὸ «διφθέρας» καὶ ὄχι τὴν «ἀπὸ στήθους» ψαλμῳδία.

Καθορίζει ἐπίσης καὶ τὸν «ἄμβωνα» (ἀναλόγιον) ὡς τὸ κανονικὸ μέρος ἀπὸ τοῦ οὗ ποῖο πρέπει νὰ ψάλλουν οἱ ψάλτες καὶ ἀπαγορεύει οἰοιοδήποτε ἄλλο μέσα στὸ Ναὸ (π.χ. Γυναικονίτη).

γ. Ἀπὸ τὸν «Οἶκο» τῆς 14ης τοῦ μηνὸς Νοεμβρίου

«... Φῶτισόν μου τὴν διάνοιαν, ὁ το φῶς ὡς χιτῶνα ἀναβαλόμενος, ἵνα λέγω καὶ ψάλλω τὰ πρέποντα».

δ. Ἀπὸ τὸν 9ο κανόνα διορισμοῦ τῶν ψαλτῶν (4ος αἰ.)

«Ὅρα, πιστεὺε καὶ ἀποδέχου ἐν τῇ καρδίᾳ σου παν ὅτι ἀδεῖς τῷ στόματι καὶ ὅ,τι διὰ τῆς πίστεως ἀποδέχη τοῦτο πραγματοποιεῖ διὰ τῶν ἔργων».

ε. Ἀπὸ τὴν Α' ομιλία τοῦ Ἱεροῦ Χρυσοστόμου (Ἐπὶ τοῦ Οὔζιου)

«Τὶ δ' ἐστὶ τὸ ζητούμενον καὶ ὁ παρ' ἡμῶν ἀπαιτεῖται; τὸ τοὺς Θεοὺς ἀναπέμποντας ὕμνους φόβῳ πολλῷ συνεσταλμένους καὶ εὐλαβεῖα κεκοσμημένους οὕτω προσφέρειν τούτους».

στ. Ἄλλες κανονιστικὲς οδηγίαι

1. «Ψάλλε συνετῶς καὶ ευρύθμως καὶ ἐσθ' ὡς νεοσσὸς αἰτοῦ ἐν ὕψει αἰρόμενος» (Ἀββάς ὁ Νεῖλος).

2. «Μάθε ψάλλειν καὶ ὅψει τοῦ πράγματος τὴν ἡδονήν· οἱ ψάλλοντες γὰρ πνεύματος πληροῦνται ἁγίου» (Ἱερὸς Χρυσόστομος).

3. «Μὴ τοῖνον νόμιζε ἀπλὴν εἶναι τὴν τῆς ψαλτικῆς μεταχείρισιν, ἀλλὰ ποικίλῃν τε καὶ πολυσχιδῇ...» (Μανουὴλ Χρυσάφης ὁ Λαμπαδάριος).

4. «Ψάlate συνετῶς» (Ψαλμ. μστ' 7, 8).

5. «Τὰ γεγραμμένα λεγέτω καὶ ψαλλέτω ὡς περ εἴρηται...» καὶ ἀκόμη: «Τὰ μετὰ μέλους λέγεσθαι τοὺς ψαλμοὺς, οὐκ ἐστὶν ἐν φωνίᾳ σπουδῇ, ἀλλὰ τεκμήριον τῆς ἀρμονίας τῶν ἐν τῇ ψυχῇ λογισμῶν...» (Ἅγιος Ἀθανάσιος).

6. «... σαφὴ καὶ τρανὰ καὶ λίαν ἐναρθρα νὰ ψάλλουν οἱ ψάλλοντες...».

7. «... ψάlate συνιέντες (νοοῦντες) τὰ μελωδούμενα, καρδίᾳ μᾶλλον ἢ τῷ στόματι ψάλλειν...» (Ἁγία Γραφή).

8. «... ψάllate μὴ φωνὴν μόνον, ἀλλὰ καὶ Βίω...» (Ἁγία Γραφή).

9. «... Οὐδὲν στὴν Ἐκκλησίᾳ γίνεται τυχαία, ἀλλὰ ὅλα ἔχουν τὸν ρυθμὸ καὶ τὴν τάξιν αὐτῶν» (Μητροφάνης Κριτόπουλος).

10. «... Ἡ ἡδυπαθὴς καὶ ἀπρεπὴς μελωδία ἀπομακρύνεται τοῦ σωτηρίου σκοποῦ τῆς προσευχῆς, τῆς γινόμενης, διὰ τῶν ἱερῶν ψαλμωδιῶν... πρὸς ἐξιλέωσιν τῶν ἀμαρτιῶν...» (Οἰκουμενικὸς Πατριάρχης Κων/πόλεως Ἀνθίμος).

11. «Μὴ μόνον γλῶττι προσφέρειν τὴν ὑμνωδίαν, ἀλλὰ καὶ τὴν διάνοιαν εἰς κατανόησιν τῶν λεγομένων ἐγείρειν» (Θεοδώρητος).

12. «Τὰς μὲν οὖν ἀπὸ τῆς Μουσικῆς ἀπαρχὰς τῷ Θεῷ κατὰ χρέος ἀνατιθέντες, ἐν τῇ ἱερᾷ ψάλλειν Ἐκκλησίᾳ ταχθέντες, ἐν κατανύξει τὸν Θεόν, τὸν ἀοράτως ἐκεῖ παρόντα δοξολογήσωμεν» (Χειρόγραφο Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ).

13. «Ψαλμωδία ἐστὶ ἡ διὰ τοῦ στόματος καὶ λόγου προσευχή» (Θεοφόροι Νηπτικοὶ Πατέρες).

14. «... υπέρμαχος μουσικὴ καὶ τῷ ἡδεῖ, παρὰ τὸ μέτρον, ἐνασχολουμένη, οὐχ ἡδύνει, ἀλλ' ἐλκύει...» (Μελέτιος Πηγὰς Γ' Λόγος Περὶ Χρ/μοῦ).

15. «... οἱ γὰρ μετὰ συνέσεως ψάλλοντες τὴν τοῦ Πνεύματος καλοῦσι χάριν...» (Ἱερὸς Χρυσόστομος, Ἑρμ. εἰς τὸν Ψαλμὸν ΜΑ' MIGNE τ. 55).

3. ΣΤΟΧΟΙ ΤΗΣ ΙΕΡΗΣ ΨΑΛΜΩΔΙΑΣ

Η Ορθόδοξη ψαλτική τέχνη είναι αμίμητη πνευματική - καλλιτεχνική δημιουργία. Αποσκοπεί να εξάρει και να εμψυχώσει τα λειτουργικά ποιητικά κείμενα, αλλά συγχρόνως και να εκφράσει με πληρότητα και καθαρότητα τα συναισθήματα του προσευχόμενου Χριστιανού.

Από παιδαγωγική άποψη συντελεί στον σωφρονισμό και την πνευματοποίηση του ατόμου. Από θρησκευτική άποψη, επιδιώκει να βοηθήσει τον προσευχόμενο πιστό στην αυτογνωσία και την διαπίστωση των σπλών της ψυχής του, στην αναζήτηση της Θείας Χάρης και στην δημιουργία χαράς και ελπίδας επίτευξης του βασικού σκοπού της προσευχής που είναι η λύτρωσή του.

Πέρα όμως απ' όλα αυτά, τα εξαισία βυζαντινά μελωδήματα, ικανοποιούν και το ακουστικό αισθητήριο με αποτέλεσμα ο συναισθηματικός χώρος του προσευχόμενου να γεμίζει με άφατη πνευματική αγαλλίαση, η οποία τελικά οδηγεί σε μεταρσίωση. Τη λειτουργική μουσική ο προσευχόμενος δεν την απολαμβάνει όπως ένα ευχάριστο τραγούδι. Την αισθάνεται βαθιά μέσα στην καρδιά του να εκφράζεται με την δύναμη των ήχων στις στιγμές επικοινωνίας από το υλικό προς το άυλο και το άπειρο, από το πρόσκαιρο και κατανητό προς το αιώνιο και το ακατάληπτο.

Η Ιερή ψαλμωδία, κατά τον Ουρανοφάντορα Μέγα Βασίλειο, «*Φέρνει γαλήνη ψυχών, σωφρονίζει τον ακόλαστον, είναι συναγωγός φιλίας και έχει την δύναμη να συγκινήσει ακόμη και τον άνθρωπο με πέτρινη καρδιά, φέρνοντας δάκρυα στα μάτια του*».

Η πνευματικότητα του Βυζαντινού μέλους πήγασε από ανώτερη χριστιανική ζωή, όπως την βίωσαν οι Ιεροί υμνογράφοι και μελωδοί, χωρίς να παρασύρονται από τις ελκυστικές μελωδικές κοσμικές σειρήνες και από την υποταγή στον νεωτερισμό της τετραφωνίας, της καντάδας, του αμανέ και των αισθησιακών μουσικών οργάνων. Ως πνευματικό προϊόν έχει την δύναμη και την ικανότητα να δημιουργεί στην ψυχή του προσευχόμενου συναισθήματα κατάλληλα για προσευχή²⁰⁵. Πράγματι μεταβάλλει και δημιουργεί μια μεγάλη ποικιλία συναισθημάτων και οδηγεί τον προσευχόμενο στην ολοκληρωτική συμμετοχή του στη λατρευτική πράξη. Οι μελωδικές εξάρσεις, οι διακυμάνσεις των τόνων και οι εναλλαγές των μουσικών κλιμάκων

205. «*Η Β.Μ. Εκκ. Μουσική, επειδή έχει προέλευση - ανάδυση μέσα από την ψυχή του ανθρώπου εκ κυματομένου σάλου αυτής εκ των αμαρτιών, επιδιώκει στη βοήθεια της προσευχής του προσευχόμενου Ορθόδοξου Χριστιανού για να επανέλθει ο εσωτερικός κατοπτρισμός του ανθρώπου στα άντρα της ψυχής του, για διαπίστωση των σπλών αυτής εκ της δράσεως της ροπής του ανθρώπου σε χώρους που δεν λαμβάνονται άξονες αναφοράς ζωής μας, οι θείες εντολές, την επακολουθούσαν νύξη της ψυχής που ανοίγει τους κρουνούς δακρύων μετανοίας, δάκρυα τα οποία πλύνουν με την ΧΑΡΗ του Χριστού τον Χιτώνα αυτής, επέρχεται κατάστασις πραότητος και καθαρότητας και ακολουθώντας διαστατή αισιοδοξία που φέρνει τη Χριστιανική χαρά και την ελπίδα, ότι ο άνθρωπος θεώνεται κατά χάριν πέραν του τάφου...*» (Θεόδωρος Βασιλείου - Πρωτοψάλτης, μελετητής της Βυζ. Μουσικής).

που με το ήθος τους, ακολουθούν τις νοηματικές μεταβολές του ποιητικού κειμένου, δημιουργούν στον προσευχόμενο συναισθήματα ευλάβειας, κατανύξης, συντριβής, παραμυθίας, ελπίδας, ευγνωμοσύνης, χαράς, φόβου, αγαλλίασης, ψυχικής έξαρσης, συστολής, ταπείνωσης, ηρεμίας και γαλήνης, συμπαθείας, υψηλοφροσύνης και αγάπης, και γενικά τον αφυπνίζουν ψυχικά και τον βυθίζουν σε περισυλλογή. Έτσι αποδεσμεύεται από τα εγκόσμια, απαλάσσεται από «*πάσαν βιωτικήν μέριμναν*», μεταρσιώνεται και συναντά το μεγαλείο του Θεού.

Η Ιερή ψαλμωδία δεν αποτελεί αυτοσκοπό αλλά μέσο. Είναι το μέσο διά του οποίου στοχεύεται η θεία αλήθεια, η χάρη και η τελείωση του ανθρώπου. Γι' αυτό όχι «*έως ακοής μόνο φέρει τα αδόκιμα, αλλά και έως ψυχής παραπέμπει τα λεγόμενα προς ασφάλειαν και βεβαίωσιν της σωτηρίας*».

Η Ιερή ψαλμωδία στοχεύει ακόμη εις το να μετοχεύει τον πλούσιο ποιητικό λόγο στις ψυχές των πιστών και να οδηγεί τον προσευχόμενο στην «*εν πνεύματι και αληθεία*» λατρεία του Χριστού, κατά το ρηθέν: «*το εκ της μελωδίας τερπνόν τοις δόγμασιν εγκατέμιξεν, ίνα διά της ψαλμωδίας υποδέχεται ο άνθρωπος λανθανόντως και το ωφέλημα εκ των ψαλλομένων Θείων λόγων*».

4. ΕΥΘΥΝΕΣ ΚΑΙ ΥΠΟΧΡΕΩΣΕΙΣ ΤΩΝ ΨΑΛΤΩΝ ΤΟ ΚΑΘΗΚΟΝ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΕΙΑΣ

Έχουμε ήδη τονίσει ότι το μονοφωνικό σύστημα της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής ψαλμωδίας βρίσκει την πληρότητά του στο «*χορικό*» τρόπο ερμηνείας. Η χορωδιακή όμως ψαλμωδία είναι σήμερα φαινόμενο σπάνιο για το σύνολο σχεδόν των Ι. Ναών σ' όλη την Ελληνική Επικράτεια. Σ' ελάχιστες μόνο Εκκλησίες, κυρίως των μεγάλων αστικών κέντρων, λειτουργούν συγκροτημένοι Βυζαντινοί χοροί. Οι λόγοι είναι πολλοί και οπωσδήποτε ευνόητοι²⁰⁶.

Η έλλειψη αυτή της «*από χορού*» ψαλμωδίας έχει αρχίσει από πολύ παλιά και κυρίως από την εποχή της Άλωσης και μετά. Τούτο, εκτός των άλλων, είχε πολύ σοβαρά επακόλουθα και για τη φυσιογνωμία της ίδιας της ψαλμωδίας. Εκτός από τις ποικιλόμορφες επιδράσεις και αλλοιώσεις που άρχισαν να εμφανίζονται κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας, στις νέες μελοποιήσεις και στην παραγωγή νέων μουσικών συνθέσεων, είχαμε σοβαρές επιδράσεις και αλλοιώσεις και στον τρόπο της ερμηνείας των μουσικών μαθημάτων, δηλαδή στον τρόπο της ψαλμωδίας.

Τα σκοτεινά χρόνια της δουλείας επέβαλαν, όπως ήταν φυσικό, μια διαφοροποίηση στη λειτουργική δυναμική του Ιερού αναλογίου, όσον αφορά

206. Παρά ταύτα η συγκρότηση Βυζ. χορού (Ανδρικού ή Παιδικού) πρέπει να είναι κύριο και πρωταρχικό μέλημα κάθε ψάλτη.

την οργάνωσή του για καλύτερη και πιστότερη ερμηνεία και απόδοση των Βυζαντινών μαθημάτων. Η διαφοροποίηση προήλθε από την απουσία των Βυζαντινών χορών. Επειδή κατ' ανάγκη δε λειτουργούσαν Βυζαντινοί χοροί, οι ψάλτες άρχισαν προοδευτικά να αποδεσμεύονται από την πειθαρχημένη μουσική εκτέλεση και να λειτουργούν με μοναδικό κριτήριο και οδηγό, αφ' ενός το μουσικό τους αισθητήριο και αφ' ετέρου την ιδιαίτερη αισθητική αντίληψη που είχε ο καθένας απ' αυτούς περί πιστής ερμηνείας, σεβασμού και προσήλωσης στα παραδοσιακά μουσικά κείμενα. Τα κριτήρια αυτά εξέθρεψαν, καλλιέργησαν και ισχυροποίησαν νέους στόχους, που ήταν μοιραίο να προβληθούν από το νέο πνεύμα που επεκράτησε στην ψαλμωδία και από τον εθισμό των ψαλτών στην αποδέσμευση από τους περιορισμούς της «από χορού» μουσικής ερμηνείας.

Όλα αυτά οδήγησαν σε υπερβάσεις, που στόχευαν στην προβολή της προσωπικότητας του ψαλμωδού διά της φωνής του. Κι όπου υπήρχε αυτογνωσία και ικανή μουσική καλλιέργεια, οι επιπτώσεις στη διατήρηση της γνησιότητας του Βυζαντινού μέλους ήσαν σχετικά ανεπαίσθητες. Όπου όμως έλειπαν τα στοιχεία αυτά από τον ερμηνευτή, τα αποτελέσματα ήσαν δυσάρεστα και άκρως βλαπτικά.

Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν ασφαλώς και οι μεγάλοι δάσκαλοι, πρωτοψάλτες και λαμπαδάριοι, οι οποίοι με την πλούσια μουσική τους παιδεία και με υπευθυνότητα, διαφύλαξαν αλώβητη την ψαλτική μας παράδοση από τις βλαπτικές αυτές παρεκκλίσεις. Έμειναν αμετακίνητοι και πιστοί στην αυστηρότητα του ύφους, την λιτότητα της μορφής και τη σαφήνεια της έκφρασης που κατά παράδοση αποτελούν τα κατ' εξοχήν στοιχεία που συνθέτουν την γνησιότητα και συγχρόνως την μοναδικότητα του Βυζαντινού μέλους ως μέσου λογικής λατρείας. Δεν έμειναν, βέβαια, παθητικά στατικοί και αρνητικοί στην παραπέρα εξελεκτική πορεία του λειτουργικού αυτού μέλους της Εκκλησίας, αλλά το καλλιέργησαν, το περιποιήθηκαν με σύνεση, με βαθιά θρησκευτικότητα και μουσική γνώση και συνέτειναν διαχρονικά στη διαμόρφωσή του και καλλιτεχνική εξέλιξή του, ώστε να εμπλουτιστεί με εξάισια νέα μελωδήματα η θαυμαστή Εκκλησιαστική μας παράδοση.

Προς αυτή την παράδοση πρέπει να προσατενίζει και απ' αυτή πρέπει να καθοδηγείται και ο σημερινός λειτουργός του Ιερού αναλογίου, ο Ψάλτης της Ορθόδοξης Εκκλησίας μας.

Η λατρευτική δύναμη της Βυζαντινής ψαλμωδίας ενεργοποιείται και κορυφώνεται μόνο με την ακριβή και πιστή απόδοση των μουσικών μαθημάτων, όπως ορίζουν οι ιεροί ασματικοί κανόνες της Εκκλησίας. Τα βυζαντινά ψαλμωδήματα, τα εύσμομα αυτά άνθη της ιερής μας παράδοσης, έχουν στόχους υψηλής μυσταγωγίας και είναι ομοούσια βλαστήματα της Ορθόδοξης λατρείας και απαιτούν την φροντίδα να είναι η ίδια είτε πρόκειται για ένα μεγάλο ποιητικό και μουσικό κείμενο, είτε πρόκειται για ένα μικρό τροπάριο.

Ο ψάλτης διακονεί την πιο πλούσια σε ευαισθησίες Εκκλησιαστική μουσική που υπάρχει στον κόσμο. Γι' αυτό πρέπει να αισθάνεται, ανά πάσα στιγμή, την ιερή υποχρέωση να ασκεί το λειτούργημά του με συνέπεια, ευσυνειδησία, υπευθυνότητα, αγάπη και σεβασμό. Ουδέποτε πρέπει να λησμονεί ότι είναι υπηρέτης στην τέλεση μυστηρίων και ιερών ακολουθιών. Γι' αυτό πέρα από τη βασική προϋπόθεση της αναγκαίας μουσικής παιδείας που πρέπει να έχει, απαιτείται και η ενσυνείδητη συμμετοχή του και προπαντός η πίστη του στο περιεχόμενο των ύμνων που ψάλλει. Πρέπει να κάνει βίωμά του την αποκαλυπτική διδασκαλία των Θεοφώτιστων Αγίων Πατέρων. Ο Ιερός Χρυσόστομος, απευθυνόμενος προς αυτόν λέει: «*Εννόησον οίας απολαύεις μυσταγωγίας ο μεμνημένος συ, μετά τίνων αναπέμπεις το μυστικόν μέλος εκείνο, μετά τίνων βοάς το «τρισάγιος». Αίδαζον τους έξωθεν, ότι εις τον Δήμον τον άνω τελείς, ότι εις τον χορόν ενεγράφης τον των Αγγέλων, ότι τω Δεσπότη διελέχθης, ότι τω Χριστώ συνεγένου».*

Η τέχνη της ψαλτικής ερμηνείας και απόδοσης των Βυζαντινών μαθημάτων προϋποθέτει «*δόση αγαθή και δώρημα άνωθεν*» και βέβαια απαιτεί ειδικές γνώσεις και ικανότητες. Κυρίως όμως απαιτεί υπευθυνότητα, σκύψιμο στην παράδοση και κυρίως σεβασμό στα ιερά βυζαντινά μελουργήματα των μεγάλων δασκάλων της Ορθοδοξίας, των θαυμάσιων δημιουργών της μουσικής έκφρασης της Πατρίδας μας. Τούτο σημαίνει ότι ο ψάλτης, ως ερμηνευτής των θεσπέσιων μελωδημάτων των μεγάλων μελουργών της Εκκλησίας μας που η παράδοση καθιέρωσε, δεν έχει το δικαίωμα να αλλοιώνει και να νοθεύει τη Θεία λατρεία με ξενότροπες μελωδίες. Η κακή ψαλτική ερμηνεία, οι πρόχειροι και άτεχνοι αυτοσχεδιασμοί, οι παρεκκλίσεις και παραποιήσεις των μουσικών κειμένων, εκτός του ότι αποτελούν τη μεγαλύτερη δυσφήμιση της Εκκλησιαστικής μας μουσικής, επιφέρουν ανυπολόγιστες βλάβες στη μορφή και το ήθος της λειτουργικής τάξης της Εκκλησίας. Ο ψάλτης στην περίπτωση αυτή, όχι μόνο δεν επιτελεί στο άκραιο την αποστολή του, όπως οι ιεροί Εκκλησιαστικοί κανόνες επιβάλλουν, αλλά συμμετέχει αρνητικά στη διαδικασία της λατρείας και γίνεται υπαίτιος αποστροφής και σκανδαλισμού των προσευχόμενων χριστιανών.

Αν η εκτέλεση και ερμηνεία των ύμνων είναι εντελώς επιφανειακή και βασίζεται μόνο στη φωνητική ικανότητα του ψάλτη με αποκλειστικό σκοπό την προσωπική προβολή και τη φωνητική επίδειξη, τότε στο ιερό αναλόγιο έχουμε έναν καλό «*τραγουδιστή*» και όχι έναν καλό «*ψάλτη*» που έχει στόχο και σκοπό να βοηθάει τους προσευχόμενους πιστούς να λατρεύουν το Θεό «*εν πνεύματι και αληθεία*». Τότε, μπορεί μεν να «*ενθουσιάζει*» και να «*τέρπει*» ακουστικά το Εκκλησίασμα, αλλά δεν έχει την ικανότητα να μεταβάλλει και να δημιουργεί συναισθήματα.

Αν ο ψάλτης παρασύρεται σε μουσικούς ακροβατισμούς και σε αμετροοίστρο ή επίδειξη επιτηδευμένων και εξεζητημένων ψαλμάτων, τότε κινδυνεύει ν' αποβεί «*χαλκός ηχών*» και «*κύμβαλον αλαλάζον*». Ο Άγιος

Γρηγόριος ο Νύσσης παραγγέλλει ότι: «και ο δασύφωνος», δηλαδή ο έχων βραχνή φωνή, «ψάλλει», θέλοντας ακριβώς να τονίσει ότι στην ψαλμωδία προέχει η σύνεση και ο σεβασμός στα ψαλλόμενα και όχι η φωνητική προβολή.

Αυτό πρέπει να γίνει συνείδηση όχι μόνο των ψαλτών, αλλά και μιας μερίδας Εκκλησιαζομένων, που από τη σύγχυση, παρανόηση και άγνοια, ενισχύουν αυτής της μορφής ψαλμωδικές παρεκκλίσεις, καλλιεργώντας και διοχετεύοντας λανθασμένες ιδέες και απόψεις περί καλής ψαλμωδίας, βρίσκοντας πολλές φορές και ανταπόκριση στη νοσούσα ματαιοδοξία ορισμένων καλλίφωνων ψαλτών. Δεν είναι Θέατρο η Εκκλησία, ώστε να απολαμβάνουμε και να τερπόμαστε παροδικά και επιφανειακά και με την παρέλευση της ημέρας να μη μένει ψυχική ωφέλεια, παρατηρεί ο **Ιερός Χρυσόστομος**, ελέγχοντας εκείνους που Εκκλησιάζονται, όχι για να προσευχηθούν, αλλά για να απολαύσουν μόνο ακουστικά την ψαλμωδία²⁰⁷.

Η ψαλτική είναι τέχνη ζωντανή και ο ερμηνευτής - ψάλτης, ως καλλιτέχνης βρίσκεται υπό δοκιμασία. Από τη μια μεριά λειτουργεί το υψηλό χρέος του λειτουργήματός του που, όπως περιγράψαμε, επιτάσσει να ακολουθεί πιστά και υποχρεωτικά τους ιερούς ψαλτικούς κανόνες της Εκκλησίας, ενώ από την άλλη πλευρά η καλλιτεχνική του ευαισθησία του καλλιεργεί την τάση για δημιουργία. Αυτό έχει σαν συνέπεια, πολλές φορές, να παρασύρεται ασυναίσθητα από την τάση αυτή και να φθάνει σε παρεκκλίσεις με αυτοσχδιασμούς, μελικούς ακροβατισμούς και εξωεκκλησιαστικές μελωδικές εξάρσεις.

Είναι πράγματι υπαρκτή και από μία άποψη σεβαστή η καλλιτεχνική αυτή ευαισθησία του καλλιτέχνη - ψάλτη. Θα πρέπει όμως να παρατηρηθεί ότι, να μεν ιδιαίτερες και ορισμένες εξαιρετικές περιπτώσεις προσωπικής στιγμιαίας δημιουργίας είναι φυσικό να υπάρξουν και οπωσδήποτε είναι δικαιολογημένες και συγχωρητέες, η καθ' όλα όμως ψαλτική «λειτουργία» του ψάλτη στο ιερό αναλόγιο, που συνθέτει και αντιπροσωπεύει την όλη του καλλιτεχνική και θρησκευτική προσφορά και παρουσία, πρέπει να στηρίζεται και να καθοδηγείται από τους καθιερωμένους ψαλτικούς Εκκλησιαστικούς κανόνες που προαναφέραμε. Δεν πρέπει δε να λησμονούμε ότι, όταν ομιλούμε για Βυζαντινή ψαλτική τέχνη, αναφερόμαστε σε μουσική η οποία επενδύει τον ιερό υμνολογικό λόγο, υπηρετεί την «ομαδική» λατρεία σε συγκεκριμένους στόχους και βοηθάει τους προσευχόμενους πιστούς στην επικοινωνία τους με το Θεό κατά τρόπο μυσταγωγικό, και ότι δεν πρόκειται για μορφή τέχνης στην οποία θα μπορούσε κανείς να εκδηλώνει, όποτε επιθυμεί, και τις προσωπικές του προτιμήσεις και επινοήσεις.

²⁰⁷. «Ουκ έστι Θεάτρον τούτο, αγαπητέ, καθαρωδών ουδέ τραγωδών, ένθα μέχρι της Τέρψεως ο Καρπός και της ημέρας παραδραμούσης παρήλθεν η τέρψις...» (Ομιλία Χ εις τας πράξεις των Αποστόλων).

Ένα άλλο σοβαρό ελάττωμα, που κυριολεκτικά θέλγει και αιχμαλωτίζει τον υμνωδό της Εκκλησίας, όταν μάλιστα έχει και το Θείο δώρημα της ωραίας φωνής, είναι η ηδυπάθεια. Η γλυκιά και μελωδική φωνή δημιουργεί στον ψάλτη, πέρα από τις καλλιτεχνικές τάσεις για προσωπική δημιουργία, όπως προαναφέραμε, και ένα είδος κρυφής υπερηφάνειας και έπαρσης, με συνέπεια να χάνει την επαφή του με τα ψαλλόμενα και την προσήλωσή του στην έννοια των Θείων λόγων. Έτσι, μ' αυτό τον τρόπο, η προσευχή του μετατρέπεται σε αμαρτία. «Και η προσευχή αυτού γενέσθω εις αμαρτίαν...» (Ψαλμός ΡΗ' 7). Όταν κατά την ψαλμωδία κυριαρχεί η ηδονή, τότε: «Καταφερόμεθα προς τα πάθη της σαρκός και δι' αυτών προς τον διάβολον» λέει ο Μέγας Βασίλειος. Ο Θεός λόγος πρέπει να κυριαρχεί στην Ψαλμωδία γιατί συστέλλει τον άνθρωπο «από ελκύσεως και διαχύσεως» και τον οδηγεί στην «εν πνεύματι και αληθεία» λατρεία του Χριστού. Γι' αυτό ακριβώς δεν πρέπει να καλύπτεται από τη μελωδία ο Θεός λόγος, αλλά αντίθετα να αποκαλύπτεται αυτός μελωδικά.

Στο ολίσθημα αυτό υποβοηθούν και παγιδεύουν τον ψάλτη και οι αμέτρητες νεοφανείς ηδυπαθείς μελοποιήσεις και συνθέσεις Εκκλησιαστικών ύμνων που ανεξέλεγκτα και άκριτα κυκλοφορούν στον ψαλτικό κόσμο και βρίσκονται σε χρήση πάρα πολλά αναλόγια. Πολλοί ψάλτες ανεύθυνα και εντελώς επιπόλαιο επιλέγουν και ψάλλουν ό,τι ικανοποιεί το αισθητήριό τους, χωρίς ενδοιασμό και φόβο. Τα ηδυπαθή και ακατάλληλα αυτά ψαλμωδήματα υποκλέβουν τον σκοπό για τον οποίο πηγαίνουν στο Ναοί οι Χριστιανοί, γιατί αποσπούν τη σκέψη τους από τα βαθιά νοήματα του ποιητικού λόγου και δεν τους επιτρέπουν να προσευχηθούν²⁰⁸. Οι επιλογές των ύμνων πρέπει να γίνονται με πολλή προσοχή και με αυξημένο αίσθημα ευθύνης. Από παλαιές και σύγχρονες εκδόσεις πρέπει να επιλέγονται ύμνοι με κριτήριο τον Βυζαντινό χαρακτήρα, το σοβαρό Εκκλησιαστικό ύφος και την Ιεροπρέπεια, ώστε να είναι κατάλληλοι και εναρμονισμένοι με το μυσταγωγικό πνεύμα της Ορθόδοξης λειτουργικής πρακτικής, απαλλαγμένοι από εξωτερικές επιδράσεις και επιμειξίες ανατολικής ή δυτικής προέλευσης²⁰⁹. Ευτυχώς η ψαλτική μας παράδοση είναι ωκεανός. Οι ψάλτες μας έχουν στη διάθεσή τους πλούσια και άφθονα Βυζαντινά μελουργήματα όπου «εκτυλίσσον-

²⁰⁸. «Η Β.Μ., ως το τονίσουμε άλλη μία φορά δεν έχει σχέση ούτε με τους αμανέδες της εγγύς Ανατολής, ούτε με το Ιταλικό μπελκάντο. Είναι τέχνη αρχαιότερη από τις μελωδίες των γειτόνων μας και ευτυχώς η στενή σύζευξή της με τον λόγο, τη λειτουργική δηλαδή ποίηση, την κράτησε μακριά από επιδράσεις και αλλοιώσεις... Η ψαλτική παράδοση της Ελληνικής Ορθοδοξίας αποτελεί την αναπνοή της Εκκλησίας μας...» (Γιώργος Αγγελινάρας).

²⁰⁹. Αναμφισβήτητα απαιτείται, με δραστική πρωτοβουλία της Εκκλησίας ίσως και της Πολιτείας, η ανάθεση σε ειδικό φορέα της κωδικοποίησης των μουσικών κειμένων, ακόμη δε, θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι, απαιτείται και επανεξέταση αυτών που φέρουν την Πατριαρχική σφραγίδα. Από την πληθώρα των νέων μελοποιήσεων που κυκλοφορούν σήμερα, ένα σημαντικό μέρος είναι βέβαιο ότι θα ενταχθεί με την πάροδο του χρόνου, στη λειτουργική πρακτική της Εκκλησίας μας και θα αποτελέσει μέρος της εξελισσόμενης ζωντανής ψαλτικής παράδοσης για τους επιγενόμενους. Τούτο ακριβώς γίνεται επί αιώνες τώρα και έτσι σήμερα αποτελούν «παράδοση» μελοποιήσεις τόσο π.χ. του Ι. Κουκουζέλη (14ος αι.) όσο και του Γ. Βιολάκη (19ος αι.) ή του Κ. Πρίγγου (20ος αι.). Μόνο εκείνες βέβαια την εξασφαλίζουν τις απαραίτητες προϋποθέσεις, όπως είπαμε.

ται τα ποικίλα συναισθήματα της ψυχής του ανθρώπου μπροστά στο δέος της αιωνιότητας και το θαύμα της σωτηρίας».

Η ανεύθυνη επιλογή και χρήση ακατάλληλων ύμνων, πέρα από την αδυναμία να υποβοηθήσει στην προσευχή, εγκυμονεί και ένα ακόμη σοβαρό κίνδυνο. Την παραποίηση και κακοποίηση της παράδοσης. Είναι Εθνικό χρέος να διαφυλάξουμε το πρόσωπο της παράδοσης γνήσιο και φυσικό. Αν όμως εκλαμβάνουμε και καθιερώνουμε ως γνήσια, μέλη παραμορφωμένα και κακοποιημένα, αυτό θα έχει ως συνέχεια, να αλλοιώνεται και να παραμορφώνεται, με το χρόνο και η παράδοση²¹⁰.

«Θα πρέπει», τονίζει ο Γεώργ. Τσατσαρώνης, «όποιος σκέπτεται να μελοποιήσει νέους ύμνους, να έχει την συνείδηση ότι το έργο του, μικρό ή μεγάλο, θα πρέπει να περιέχει Ελληνικό πυρήνα, να εκπέμπει φως Ελληνικό, και μέλει αυτό το μικρό του έργο ή το μεγάλο να αποτελέσει έναν κρίκο στην αδιάσπαστη πολιτιστική παράδοση του Ελληνικού λαού». Και όπως έλεγε ο Στρατής Μυριβήλης «Όχι πανικός μοντερνισμού, όχι επιπόλαια μίμηση και αντιγραφή ξένων προτύπων, ούτε αυθαίρετους αυτοσχεδιασμούς ή ανατολίτικα στολίδια. Ούτε Ζακυνθινές καντάδες και τετραφωνίες του Παλεστρίνα, αλλά αφομοίωση και μετουσίωση των ξένων στοιχείων, όπως ακριβώς έκανε ο Σολωμός στην ποίηση»²¹¹.

Κάθε ξενότροπος και ηδυπαθής μελωδία με χαρακτήρα κοσμικό που αποβλέπει στην προβολή του αισθησιακού και μόνο στοιχείου, είναι απορριπτέα από αυτό τούτο το σώμα της Ορθόδοξης Εκκλησίας. Ο Βυζαντινός Ρυθμός, οι εικόνες, οι τοιχογραφίες, οι ευχές της Θείας Ευχαριστίας, τα άμφια των Ιερών και η Βυζαντινή υμνογραφία και υμνολογία, συνδέονται μεταξύ τους οργανικά, αποτελούν ένα σύνολο και δημιουργούν μια ισχυρή μυσταγωγική ατμόσφαιρα, μέσα στην οποία οι Εκκλησιαζόμενοι πιστοί αναπνέουν το λυτρωτικό έργο του Σωτήρος Χριστού.

Ένα άλλο, επίσης ανησυχητικό της σύγχρονης εποχής με τα τέλεια τεχνικά και ηλεκτρονικά μέσα, είναι η εμπορευματοποίηση της Εκκλησιαστικής μουσικής και των ιερών ψαλμωδημάτων. Θα μπορούσε ίσως να υποστηρίξει κανείς ότι ο τεχνικός πολιτισμός έδωσε την ευκαιρία σε πολλούς Χριστιανούς, κυρίως των απομακρυσμένων, από τα μεγάλα αστικά κέντρα, περιοχών, να ακούσουν και να γνωρίσουν, από τον πανίερο θησαυρό της Βυζαντινής μελουργίας, εξάισια και αφθάστου κάλλους Εκκλησιαστικά μελωδήματα από συγκροτημένους Βυζαντινούς χορούς και διαπρεπείς καλ-

210. «... Η επιστημονική καλλιέργεια της Β.Μ. είναι αναγκαioτέρα και επιτακτικότερα της τεχνικής, διότι αν λάβωμεν υπόψιν ότι η Εκκλ. ημών μελωδία διεσώθη μέχρι σήμερα κυρίως διά της φωνητικής παραδόσεως, σωζομένη ήδη εις τον λάρυγγα ολιγίστων μόνο ατυχώς ιεροψαλτών, των δοκιμωτέρων, και ότι κινδυνεύει να εκλείπη τελείως η ουσία, ήτοι ο χαρακτήρ αυτής συγγεομένου του μειζονος τονου μετά του ελάσσονος και του ελαχίστου μετά του ημιτονίου ως εκ της επ' αυτής επιδράσεως του πανταχού νυν επικρατούντος Ευρωπαϊκού μέλους... θα αντιληφθώμεν ότι είναι επιτακτική ανάγκη να μεριμνήσωμεν ώστε... να προφυλαχθεί η Εκκλ. ημών μελωδία από πάσης αλλοιώσεως και απώλειας» (Θ. Θωϊδης - Οικονόμος «Μουσικά Χρονικά» - 1970 - ετ. Β' τεύχος 12, σελ. 320).

211. Για το θέμα των νέων μελοποιήσεων βλ. ΚΕΦ. Β3 σελ. 114-118.

λίφωνους πρωτοψάλτες, με τις αναμεταδόσεις από τους Ραδιοφωνικούς Σταθμούς και την Τηλεόραση Ιερών ακολουθιών και πολλών συναυλιών. Κυρίως όμως από δίσκους και κασσέτες που κυκλοφορούν σε πολύ μεγάλο αριθμό, τόσο μέσα στον Ελλαδικό χώρο όσο και στο Εξωτερικό.

Ωστόσο, υπάρχει και η αρνητική πλευρά του πράγματος, η οποία εντοπίζεται κυρίως στο χώρο της ανεξέλεγκτης κυκλοφορίας και εμπορίας κασσετών με Βυζαντινούς Εκκλησιαστικούς ύμνους. Η πληθωρική κυκλοφορία κασσετών με ψαλμωδίες ποικίλης μορφής που, στις πλείστες των περιπτώσεων έχουν ως βασικό στόχο την διαφήμιση και το εμπορικό κέρδος, αποτελεί φαινόμενο όχι απλώς ανησυχητικό για την Εκκλησιαστική μας μουσική αλλά και άκρως επικίνδυνο.

Γράφονται σε κασσέτες και προβάλλονται ως παραδοσιακοί Βυζαντινοί Εκκλησιαστικοί ύμνοι, διάφορα ψαλμωδήματα με πολλή προχειρότητα, χωρίς έλεγχο από κάποιον υπεύθυνο φορέα και, κυρίως, με εμφανή την απουσία, ελαχίστου έστω, αισθήματος ευθύνης. Αδόκιμες διασκευές, αυτοσχεδιασμοί, «τετερισμοί» με ποικίλες μορφές προσαρμοσμένοι στις επιθυμίες και το οποιοδήποτε μουσικό αισθητήριο του ψαλμωδού, και γενικά ό,τι είναι δυνατόν να εντυπωσιάσει αισθητικά τον ακροατή, κυκλοφορούν ελεύθερα στο εμπόριο.

Με αφορμή την κυκλοφορία κασσέτας αυτής της μορφής, ο πρωτοψάλτης και μουσικολόγος Θεόδωρος Ακρίδας έγραψε στην εφημερίδα «ΕΡΕΥΝΑ» Αιγίου (3 Δεκεμβρίου 1986): «... Κάθε άλλο βέβαια παρά Βυζαντινοί ύμνοι είναι αυτά τα απαράδεκτα ακούσματα της κασσέτας. Η ευθύνη όμως γι αυτό δεν βαρύνει μόνο τον ίδιο. Γι αυτό το κατάντημα σίγουρα ευθύνονται μερικοί από δυο - τρεις προηγούμενες γενιές ψαλτών. Λίγο πολύ είναι όλοι γνωστοί. Είναι αυτοί που «μοστράροντας» μια καλή φωνή παίρνουν σβάρνα τα πανηγύρια ζητιανεύοντας (ορνόμενοι) λίγες δραχμές και κολακευτικά λόγια από κάθε άσχετο και ανίδεο... Πολλοί απ' αυτούς αποτυπώνουν την «τέχνη» τους σε κασσέτες, σε χιλιάδες κασσέτες, ακόμα και σε δίσκους. Να λοιπόν το κατάντημα. Παραποίηση οι πρώτοι, καταστροφή οι δεύτεροι, για να φθάσουμε στο σημερινό όλεθρο με τον Τουρκογύφτιο σαχλομανέ, που οι εκφραστές τους μάλιστα διατείνονται ότι αυτό είναι Βυζαντινή μουσική και Πατριαρχικό ύφος! (Θεός φυλάξει)». Λόγια βαριά και πικρά! Δεν απέχουν όμως και πολύ από την πραγματικότητα. Πολλοί ψάλτες που προσκαλούνται να ψάλουν σε πανηγύρεις Ι. Ναών, κατά κανόνα, θεωρούν υποχρέωσή τους όχι να «ψάλλουν» αλλά να κάνουν ο,τιδήποτε άλλο, αρκεί να «ευχαριστήσουν» τους λίγους που με κολακείες και επιπόλαιες παροτρύνσεις τους ωθούν σ' αυτού του είδους τις παρεκκλίσεις. Πράγματι με πολλή θλίψη διαπιστώνει σήμερα κανείς ότι στον ψαλτικό κόσμο πολλοί ενεργούν και πράττουν όπως θέλουν και ό,τι θέλουν, παρά το γεγονός ότι πολλοί καταξιωμένοι Μουσικολόγοι και Πρωτοψάλτες, με το πολύτιμο έργο τους και την εν γένει βίωσή τους, διδάσκουν και νοθεύουν αδιάκοπα τους νεότερους. «Η φροντίδα για την Ψαλτική Τέχνη, βυζαντι-

νή και μεταβυζαντινή, είναι φροντίδα για θεοσέβεια, είναι σκύψιμο στις ρίζες μας, κι είναι ευπρέπεια και ετοιμασία για να μιλάμε στο Θεό και τους Αγίους του», παραγγέλλει ο Καθηγητής Γρηγόριος Στάθης. Όπως επίσης με έμφαση παρατηρεί και ο Σεβ. Μητροπολίτης Σερβίων και Κοζάνης Κος Διονύσιος ότι η Βυζ. Εκκλησιαστική μουσική είναι πολύτιμος θησαυρός που μας κληροδότησαν οι Πατέρες μας και «αποτελεί ιδίαν πνευματικήν αξίαν, της οποίας δεν έχομεν το δικαίωμα να φθείρωμεν τον χαρακτήρα». Ο Μουσικοδιδάσκαλος συνθέτης και εκδότης μουσικών βιβλίων Κων/νος Πανάς νουθετεί επίσης: «Ο κάθε ιεροψάλτης έχει υποχρέωση να επιδίδεται με ζήλο και φιλοτιμία στο έργο του, προσπαθώντας να αποδίδει τα διάφορα μελωδήματα με ακρίβεια, με ρυθμό και προπαντός με ύφος σεμνό, κατανυκτικό και εκκλησιαστικό για τη δόξα του Κυρίου και την πνευματική ωφέλεια των πιστών». Τέλος ο μουσικολόγος και πρωτοψάλτης Γεώργιος Τσατσαρώνης γράφει στην «Μεγάλη Βυζαντινή Λειτουργία» του: «... Μεγάλη τιμή στον Ιεροψάλτη να εκπροσωπίσει όλο το Εκκλησίασμα με την ψαλμωδία του, αλλά και αυστηρές και βαρύτατες οι υποχρεώσεις του απέναντι της Εκκλησίας και του Θεού. Ο Ιεροψάλτης θα πρέπει να διακρίνεται δι' ευλάβεια και τα ψαλσμήματά του θα πρέπει να είναι σεμνά, σοβαρά και ιεροπρεπή...».

Την τελευταία διετία άρχισε να διαγράφεται ένας ακόμη σοβαρός κίνδυνος. Είναι ο κίνδυνος της μηχανοποίησης της ψαλμωδίας μέσα στην Εκκλησία. Ο κίνδυνος αυτός εμφανεύει μέσα στα, υψηλής και τέλειας τεχνικής, επιτεύγματα της σύγχρονης ηλεκτρονικής επιστήμης. Ήδη πρόβαλε με τη μορφή ενός ηλεκτρονικού οργάνου του επιλεγόμενου «Ισοκράτης». Έχουμε τονίσει και σε άλλο σημείο (Βλ. Κεφ. Θ' και Κεφ. ΙΒ') ότι ο τρόπος της ψαλμωδίας μέσα στον Ι. Ναό με τη συνοδεία του «ισοκράτη», διασαλεύει την τάξη στην όλη λειτουργική διαδικασία, αφού αλλοιώνει το χαρακτήρα και τη μορφή της ψαλμωδίας. Και όχι μόνο αυτό. Αρχίζοντας με τον «ισοκράτη», που εντελώς αυθαίρετα και επιπόλαια χρησιμοποιούν μερικοί ψάλτες, είναι με μαθηματική ακρίβεια βέβαιο, ότι θα ακολουθήσει η κατασκευή και άλλων τελειότερων ηλεκτρονικών οργάνων, που όχι μόνο θα «συνοδεύουν» τον ψάλτη κατά την διάρκεια της ψαλμωδίας, αλλά σε ορισμένες περιπτώσεις θα τον αντικαθιστούν εξ ολοκλήρου! Δεν θα αργήσουμε, επομένως, να γίνουμε μάρτυρες της ολοκληρωτικής παραποίησης και κοσμικοποίησης της μυστηριακής δομής και φυσιογνωμίας του Ναού.

Πολλοί και ποικίλοι, λοιπόν, οι κίνδυνοι που караδοκούν να επωφεληθούν και να πλήξουν την Εκκλησιαστική μας μουσική σε κάθε ευκαιρία. Τεράστια είναι επομένως και η ευθύνη των υμνωδών της Εκκλησίας μας, Κληρικών και Λαϊκών. Είναι Εθνικά αναγκαίο να καταστεί τούτο βαθιά συνειδητό από όλους.

Ωστόσο, είναι επίσης αναγκαίο να τονιστεί και να κατανοηθεί ότι, η ευθύνη αυτή δεν είναι μονομερής και μονοσήμαντη. Θα ήταν το ολιγότερο παράλογο να επιρρίπτουμε όλες τις ευθύνες για τις δυσάρεστες καταστά-

σεις που δημιουργούνται στο χώρο της Ψαλτικής, μονομερώς στους ψάλτες. Ανάλογες, αν όχι μεγαλύτερες, ευθύνες έχουν και η Εκκλησία με την Πολιτεία. Αν υπάρχουν κίνδυνοι «μηχανοποίησης» και «εμπορευματοποίησης» της ψαλμωδίας, αν εμφανίζονται «μαγνητόφωνα» και «ισοκράτες» στις Εκκλησίες μας, δεν ευθύνονται αποκλειστικά και μόνο οι Ψάλτες. Κατά μέγα μέρος την ευθύνη την έχει, τόσο η Πολιτεία, όσο και η Εκκλησία που με πλήρη αδιαφορία και εντελώς παθητικά αντιμετωπίζουν τα φαινόμενα αυτά και γενικά το όλο «Ψαλτικό ζήτημα».

Θα πρέπει κάποτε, επιτέλους, να υπάρξει δικαίωση και να αναγνωριστεί από τους επίσημους και υπεύθυνους φορείς η ιδιαιτερότητα και ιδιομορφία που παρουσιάζει το λειτουργήμα του Ψάλτη.

Ο Ψάλτης έχει βέβαια πολλές ευθύνες και υποχρεώσεις, Εθνικού οπωσδήποτε χαρακτήρα. Απαιτεί όμως και δίκαιη αναγνώριση της πολύτιμης προσφοράς του, ιδιαίτερη φροντίδα από την Εκκλησία και την Πολιτεία και σεβασμό και ανύψωση της προσωπικότητάς του. Είναι ένας ιδιότυπος υπάλληλος - λειτουργός, ο οποίος ξεχωριστά και ιδιαίτερα από τους υπόλοιπους Ανθρώπους, έχει οργανώσει τη βίωσή του και τις κοινωνικές του υποχρεώσεις, πάνω σε διαφορετικά δεδομένα. «Εργάζεται» όταν όλοι οι εργαζόμενοι «αργούν»! «Απαρνείται κάθε κοινωνική και ανθρώπινη εκδήλωση, η οποία είναι δυνατό να του μειώσει την απόδοση... Μένει ασάλευτος και πιστός στο ιερό του καθήκον υμνολογώντας το Θεό και τους Αγίους του «εν εσπέρα και πρωΐ και μεσημβρία και εν παντί καιρώ...» (Λεωνίδας Οικονόμου - Πρωτοψάλτης).

Η ευσυνειδησία του και η θετική καλλιτεχνική του παρουσία στο λειτουργικό χώρο της Εκκλησίας, με κύριο και μοναδικό όργανο τη φωνή του, αποτελούν την μόνη εγγύηση και ελπίδα για τη διατήρηση και διαιώνιση αναλλοίωτων όλων των στοιχείων που συνθέτουν την γνησιότητα και την μοναδικότητα, ως μέσου λογικής λατρείας, της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής μας μουσικής.

Οι ψάλτες στάθηκαν πράγματι, αιώνες τώρα, η Κιβωτός της θείας λατρείας και διέσωσαν με τη φωνητική τους παράδοση - πριν ακόμη από τις σημειογραφικές καταγραφές - την Εκκλησιαστική μας μουσική και ποίηση. Και δεν είναι λίγοι. «Στρατιές ολόκληρες, μυριάδες μυριάδων, μάρτυρες επώνυμοι και ανώνυμοι και διάκονοι Θεού και ανθρώπων» (Παν. Σωτήρχος). Μαζί με τη μουσική «διέσωσαν και διέδωσαν στον πιστό λαό τη Θεολογία και τη Θεογνωσία, όπως αυτή πηγάζει και αναδύεται μέσα από το λατρευτικό βίωμα και την Εκκλησιαστική πρακτική».

Με τη λαυγείς φάρους και οδηγούς τους μάρτυρες αυτούς και διακόνους του Θεού και των ανθρώπων, τους επιφανείς και αφανείς στυλοβάτες της Εκκλησιαστικής μουσικής μας παράδοσης, πορεύονται εργαζόμενοι στον ίδιο με εκείνους «αμπελώνι του Κυρίου» και οι σημερινοί, της σύγχρονης γενιάς, ιεροί υμνωδοί της Εκκλησίας μας. Ακριβώς όπως αιώνες τώρα, έτσι και σήμερα.

Παραμένει όμως πάντοτε άσβεστη και η προσδοκία της δικαίωσης και αναγνώρισης της πολύτιμης προσφοράς τους από Πολιτεία και Εκκλησία. Της ηθικής, καλλιτεχνικής και οικονομικής τους αποκατάστασης. Παραμένει πάντοτε άσβεστη η ελπίδα ότι θα φθάσει κάποτε η πολυπόθητη στιγμή να απολαύσουν τον «της δικαιοσύνης έπαινον».

Το ιερό αυτό καθήκον ανήκει στην Πολιτεία και την Εκκλησία. Αυτοί δεν θα παύσουν ποτέ να γεμίζουν τις καρδιές τους με τους πνευματικούς θησαυρούς της μουσικής μας παράδοσης, που δεν είναι παρελθόν, αλλά και παρόν και μέλλον, και να ξεχειλίζουν τον υποκειμενικό τους κόσμο με ευλάβεια και Θεοσέβεια, ώστε να καθοδηγούν, σε κάθε λατρευτική σύναξη, τον προσευχόμενο πιστό προς την Ανάσταση και τον Χριστό που είναι «*χθες και σήμερα ο αυτός και εις τους αιώνες*».

5. Ο ΔΩΔΕΚΑΛΟΓΟΣ ΤΗΣ ΣΩΤΗΣ ΨΑΛΜΩΔΙΑΣ

Σε κάθε Ι. ακολουθία, ο ψάλτης έχει καθήκον και υποχρέωση:

1. Να λειτουργεί στο Ιερό αναλόγιο ως κήρυκας της Ορθόδοξης πνευματικότητας με φόβο και συστολή για το ιερό λειτούργημά του και όχι μηχανικά και τυπικά επαγγελματικά, εξοικειούμενος βλαπτικά με το περιβάλλον.

2. Να είναι ευπρεπής και κόσμιος κατά την ώρα της ψαλμωδίας, ψυχικά ατάραχος, άψογος ως προς την εμφάνιση και την στάση, ήρεμος και να μη προβαίνει σε εξεζητημένες κινήσεις.

3. Να ψάλλει με σοβαρότητα και να αποφεύγει τις υπερβολικές εκδηλώσεις επίδειξης ευλάβειας. Κινδυνεύει να παρασυρθεί και να προκαλέσει θυμηδία.

4. Να παρακολουθεί με πολλή προσοχή την εξέλιξη της ιερής ακολουθίας και να μη συζητά με τους βοηθούς του και τους συμπάλλοντες, ούτε να σχολιάζει καταστάσεις.

5. Να αποφεύγει να απομακρύνεται του Ιερού αναλογίου, εκτός εξαιρετικών περιπτώσεων.

6. Να φορεί την καθιερωμένη στολή (ράσο) με ευπρέπεια και καλαισθησία²¹².

7. Να είναι ευγενής προς τους επισκέπτες ή φιλοξενούμενους συναδέλφους του. Η άρνηση, ένεκα νοσηρού εγωισμού, της ψαλτικής φιλοξενίας προκαλεί κακή εντύπωση στο Εκκλησίασμα και επιφέρει τη γενική κατάκριση.

8. Να ενισχύει την προσπάθεια νέων παιδιών να συμμετάσχουν στην ψαλμωδία και να τα προωθεί και προσελκύει στο αναλόγιο. Να εξαντλεί

212. Φρονούμε ότι είναι υποχρέωση όλων των Εκκλησιαστικών Συμβουλίων, ακόμη και των πολύ μικρών Ι. Ναών, να εφοδιάσουν τους ψάλτες (όπου δεν έχουν) με τις απαραίτητες στολές (ράσα).

κάθε μέσο και δυνατότητα για οργάνωση παιδικού ή ανδρικού Βυζαντινού χορού²¹³.

9. Σε κάθε Ι. Ακολουθία να συνεννοείται εγκαίρως με τον προεξάρχοντα λειτουργό Ιερέα για την πορεία της ακολουθίας και τη χρονική διάρκειά της, καθώς και με τον συνάδελφό του για τα μαθήματα που θα ψάλουν σε αντιφωνία.

10. Να χρησιμοποιεί και να ψάλλει από εγκεκριμένα μουσικά βιβλία και να κάνει πιστή ερμηνεία του μαθήματος που ψάλλει.

Τούτο βέβαια δε σημαίνει απλή μετροφωνία (παραλλαγή) του μέλους με ξηρό και ανούσιο τρόπο. Ο καλός ερμηνεύτης του Βυζαντινού μέλους αντιμετωπίζει με σύνεση και σεβασμό το μουσικό κείμενο προσπαθώντας να αποδώσει, εκτός από το βασικό κορμό της μελωδίας, και όλα τα σημαδόφωνα που προσδιορίζουν και αποδίδουν την ποιότητα και καλλιέργεια του μαθήματος, διατηρώντας το κατάλληλο Βυζαντινό Εκκλησιαστικό ύφος και το ήθος του ήχου που ψάλλει με συνέπεια και επίγνωση. Αποφεύγει σε κάθε περίπτωση τις παρεκκλίσεις από τις μελωδικές γραμμές του κειμένου αυτοσχεδιάζοντας αυθαίρετα, καθοδηγούμενος από εγωπαθή ετσιθεισμό και νοσηρή διάθεση αυτοπροβολής.

11. Να γνωρίζει ότι το «*Πάτερ ημών...*» και το «*Πιστεύω...*» δεν ψάλλονται με κατά βούληση μελωδικούς σχηματισμούς, αλλά απαγγέλλονται όπως τα αναγνώσματα, με μελωδικές μόνο τις καταλήξεις, πράγμα που προσδίδει ιεροπρεπή σεμνότητα και αντικοσμικό πνεύμα.

12. Να διατηρεί «*αν παντί τόπω και χρόνω*» την πίστη κατά συνείδηση ότι με το Θεάρεστο έργο που επιτελεί αγιάζεται και αγιάζει τους πιστούς και ότι «*όταν ίσταται στο ιερό αναλόγιο και προσεύχεται δεν μοιάζει με τους άλλους ανθρώπους. Μοιάζει με Άγγελος, αφού Αγγελικό έργο επιτελεί*».

6. Η ΨΑΛΜΩΔΙΑ ΣΤΟΝ ΙΕΡΟ ΚΑΗΡΟ

Ο οφειλόμενος σεβασμός και η, με θρησκευτική ευλάβεια, τήρηση και εφαρμογή των ιερών κανόνων και των επιταγών της Ορθόδοξης ψαλτικής παράδοσης, δεν είναι υποχρέωση και ιερό καθήκον μόνο των Ψαλτών. Είναι και των Κληρικών.

Κατά τον ίδιο ακριβώς τρόπο και οι Ιερείς, όταν ψάλλουν, υπόκεινται στους ίδιους με τους ψάλτες περιορισμούς και στις ίδιες με αυτούς υποχρεώσεις να ακολουθούν, με συνέπεια και υπευθυνότητα, την παραδοσιακή λειτουργική τάξη κατά τις ιερές ακολουθίες.

Οι εκφωνήσεις και τα άλλα ψαλμωδήματα των Ιερέων λειτουργών πρέπει να χαρακτηρίζονται από Ιεροπρέπεια, σεμνότητα, σαφήνεια και ενάρ-

213. «*Εκείνο που ενδιαφέρει είναι όπως τα παιδιά του λαού ψάλλουν τόσο στο Σχολείο όσο και στην Εκκλησία. Οι Εκκλησιαστικές χορωδίες κατώρθωσαν ό,τι ποτέ δεν θα μπορούσε να κατορθώσει κανένα Ωδείο. Ασφαλώς καμία ανατροφή δεν θα μπορέσει να είναι ανταξία της επιδράσεως των Εκκλησιαστικών χορωδιών*» (Κάμλλος Μπελαίγκ - Γάλλος Μουσικολόγος).

γεια. Οι μελισματικοί ακροβατισμοί και οι στιγμιαίες αυτοσχέδιες επινοήσεις, κυρίως για τις εκφωνήσεις, κάθε άλλο παρά ως επικλήσεις και παρακλήσεις ή δεήσεις, που απευθύνονται ως «θυμίαμα ευπρόσδεκτον» πριν τον Ύψιστο, μπορούν να χαρακτηριστούν.

Η ψαλτική συμμετοχή των λειτουργών Ιερέων στην Ιερή ακολουθία πρέπει να διακρίνεται και να χαρακτηρίζεται από καλλιέπεια και αρμονική σύζευξη με τα ψάλματα των ψαλτών, ώστε να συντηρείται και να μη διασαλεύεται το μυσταγωγικό κλίμα της θείας λατρείας.

Επίσης θα πρέπει να επισημάνουμε ότι το Ευαγγελικό ανάγνωσμα πρέπει να λέγεται όπως ορίζει η παραδοσιακή τάξη. Ορισμένοι Ιερείς, είτε για λόγους φωνητικής οικονομίας, είτε από λόγους εσφαλμένης εκτίμησης της «ελευθερίας» που αισθάνονται ότι έχουν στο Ιερό Βήμα, να εκδηλώνουν, κατά βούληση, τις προσωπικές τους ψαλμικές προτιμήσεις και επινοήσεις, είτε διότι έχουν εκτιμήσει ότι έτσι επιτυγχάνουν καλλίτερη κατανόηση του ευαγγελικού κειμένου, συνηθίζουν να απαγγέλλουν το Ευαγγελικό ανάγνωσμα, όχι εμμελώς, όπως επιτάσσει η παραδοσιακή τάξη, αλλά χωρίς μέλος κατά τρόπο «ξηρό» και «ανούσιο». Το «Ευαγγέλιο» όπως βέβαια και ο «Απόστολος» πρέπει να λέγονται εμμελώς. Ακόμη και οι προφητείες, οι ψαλμοί και τα λοιπά αναγνώσματα δεν πρέπει να διαβάζονται με ξηρή προφορά, αλλά ο λόγος να εκφέρεται μελωδικά. Εξάλλου «*Των ψαλμών εμμελής ανάγνωσης*» λέει η Γραφή. Η εμμελής απαγγελία δηλώνει ότι το κείμενο που απαγγέλλεται είναι ιερό, οι δε μελωδικές διακυμάνσεις, απλές, απέρριπτες και όχι εξεζητημένες προσδίδουν σ' αυτό χροιά αντικοσμική και σεμνότητα ιεροπρεπή. «*Η μελωδία ερμηνεύει την των λόγων διάνοιαν*» παραγγέλει ο Άγιος Γρηγόριος Νύσσης.

Κατά την παράδοση η εμμελής ανάγνωση γινόταν, από αιώνες, για όλα τα αναγνώσματα. Το μαρτυρούν τα προκείμενα των αναγνωσμάτων που προσδιορίζουν και τον ήχο ψαλμώδησης. Οι τίτλοι πάντως των αναγνωσμάτων αναμφίβολα απαγγέλονταν μελωδικά. Για την μελωδική αυτή απαγγελία υπήρχαν και ειδικά σημαδόφωνα. Για τον «Απόστολο» και το «Ευαγγέλιο» π.χ. χρησιμοποιούσαν τα γράμματα γ, τ και ς σε διάφορες θέσεις.

Στο χειρόγραφο ενός Συνοδικού (βιβλίου) (7ος-8ος αι.) που βρίσκεται στην Μποντλιανή Βιβλιοθήκη, περιέχονται «Μακαρισμοί» και το «Ανάθεμα» της Κυριακής της Ορθοδοξίας καθώς και άλλα «Αναθέματα» της Κυριακής των Αγίων Πατέρων «*των εν ταις ἐξ Οικουμενικαῖς Συνόδοις*». Σ' αυτό το Συνοδικό, οι τίτλοι είναι εφοδιασμένοι με εκφωνητικά σημάδια.

Επίσης τα αρχαιότατα χειρόγραφα, τα Ευαγγελιστάρια, σημειώνουν σε κάθε Ευαγγελική περικοπή και τα απαραίτητα «μουσικά σημαδόφωνα» για την πιστή μουσική απαγγελία. Είναι συνεπώς, έξω και πέρα από κάθε αμφιβολία, παραδοσιακή και τυπική επιταγή η εμμελής ανάγνωση της Ευαγγελικής περικοπής²¹⁴. (Βλ. & σελ. 172).

214. «... διά της Εκκλ. Μουσικής και του λογαοιδικού αυτής τρόπου (Σημ. Συγγρ. = εμμε-

Τέλος είναι απαραίτητο και αναγκαίο να τονιστεί και να προσεχθεί ιδιαίτερα μια παρατυπία και «αταξία» που παρατηρείται σε πολλούς λειτουργούς Ιερείς, οι οποίοι συνηθίζουν να απαγγέλλουν, από το Ιερό Βήμα και κατά την διάρκεια της ψαλμωδίας από τους ψάλτες, «εκφώνως» ευχές, οι οποίες σύμφωνα με τις επιταγές της «Θ. Λειτουργίας», πρέπει να λέγονται «μυστικώς».

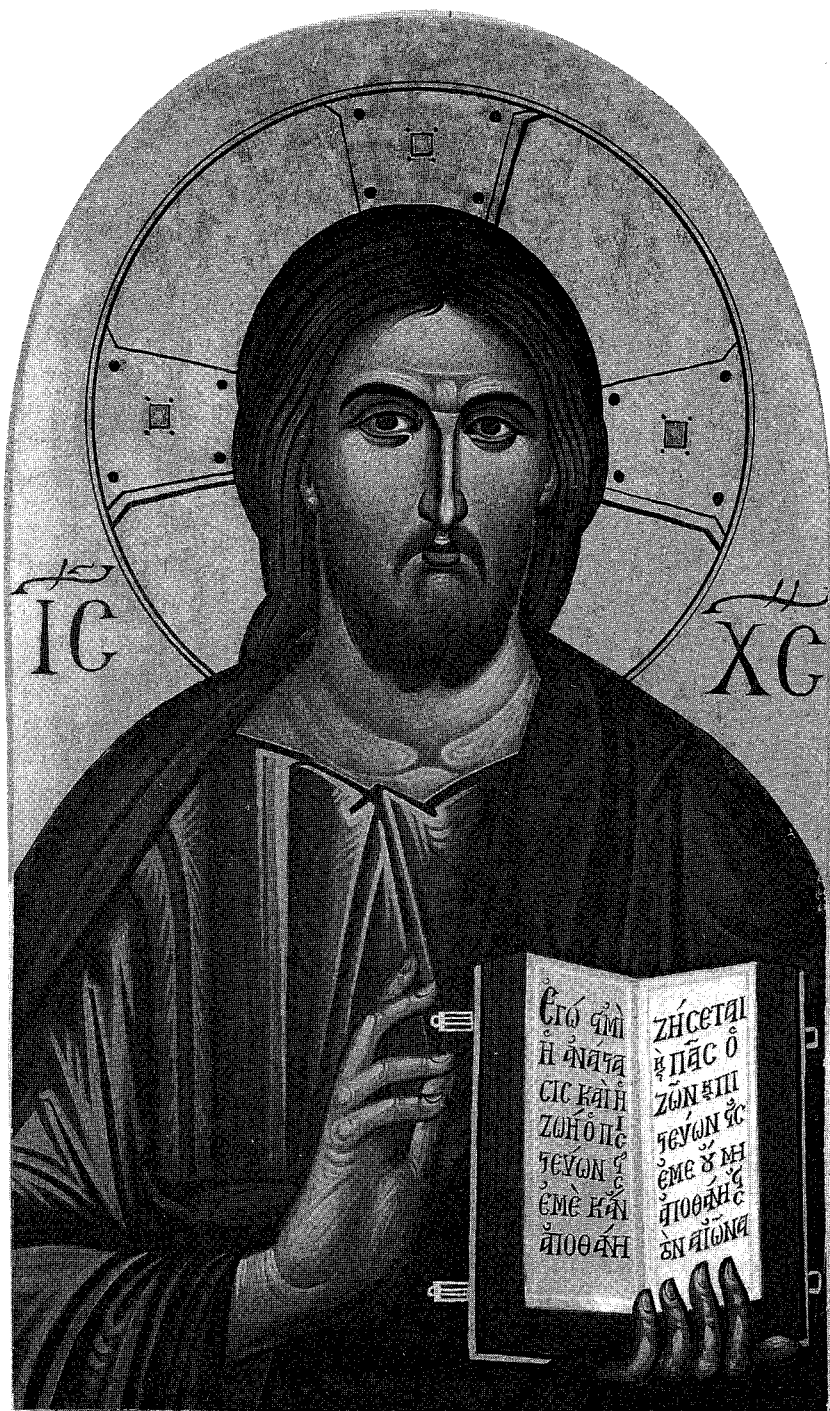
Στις περιπτώσεις αυτές ο Λειτουργός Ιερεύς επικοινωνεί με το Θεό μυστικά και ανεξάρτητα από τους προσευχόμενους πιστούς, οι οποίοι την ώρα αυτή είναι απαραίτητο να παραμένουν απερίσπαστοι και προσηλωμένοι στα ιερά ψαλμωδήματα των ψαλτών για να προσευχηθούν. Την ώρα που ψάλλεται π.χ. ο «*Χερουβικός ύμνος*» και οι προσευχόμενοι βρίσκονται σε απόλυτη αυτοσυγκέντρωση και περισυλλογή, η «*έκφωνη*» ανάγνωση των ευχών από το λειτουργό, είτε στο Ιερό Βήμα, είτε στην Ωραία Πύλη, δημιουργεί χασμωδία και διάσπαση της προσοχής των προσευχόμενων με αποτέλεσμα να διασαλεύεται το μυσταγωγικό κλίμα μέσα στο Ναό, να αποσπάται η σκέψη τους και η προσήλωσή τους από τον ύμνο και έτσι να αλλοιώνεται η φύση και ο χαρακτήρας του σκοπού της προσευχής.

Όπως οι ψάλτες, λοιπόν, έτσι και οι λειτουργοί Κληρικοί πρέπει να προσατενίζουν προς την Ορθόδοξη ψαλτική παράδοση, απ' αυτή πρέπει να καθοδηγούνται και να αισθάνονται, ανά πάση στιγμή, ότι έχουν ιερό καθήκον να ασκούν το ψαλτικό τους λειτούργημα με συνέπεια, υπευθυνότητα, αγάπη και σεβασμό προς την παράδοση, και πάντοτε βέβαια με αγαθή συνεργασία με τους ψάλτες.

ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ Α' ΤΟΜΟΥ



λής απαγγελίας) κατέστησαν γνωριμώτερα εις τας ακοάς και τα λόγια των θείων Ευαγγελίων ως και του Αποστόλου... Οι περί πάντα επιπόλαιοι και ταλαίπωροι νεωτερισταί κατέκριναν και το λογαοιδικόν τούτο μέλος... Εύρον δε και τινάς καινοτόμους ιερείς, οίτινες... κατήγγησαν αυθαίρετως τον λογαοιδικόν τρόπον και απαγγέλλουσι τας περικοπάς των θείων ρημάτων δι' απλής αναγνώσεως. Εις τους τοιούτους ιερείς πρέπει να απαγορευθεί αρμοδίως η καινοτομία αυτή». (Αλεξ. Παπαδιαμάντης. «Απαντα»).



ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑ

Α. ΧΡΗΣΙΜΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΑΓΡΑΦΟ ΤΥΠΙΚΟ

1. Η θέση του ψάλτη στο Ιερό Αναλόγιο

Σύμφωνα με το άγραφο τυπικό, ο ψάλτης:

Ι. Δεν ανέρχεται στο Ιερό αναλόγιο πριν τελειώσει ο εξάψαλμος (στον όρθρο).

ΙΙ. Κατέρχεται από το Ιερό αναλόγιο, κατά την διάρκεια των ιερών ακολουθιών, στις εξής περιπτώσεις:

α. Όταν ψάλλεται ο στίχος: «*Ιδού γαρ αλήθειαν ηγάπησας...*» στον Ν' ψαλμό (όταν χοροστατεί Αρχιερέυς).

β. Όταν ψάλλεται η «*Τιμιωτέρα*». (Αν αντί της Τιμιωτέρας ψάλλεται η Θ' ωδή, ο ψάλτης δεν κατέρχεται).

γ. Όταν ψάλλονται οι Καταβασίες.

δ. Κατά τη μικρή είσοδο όταν ψάλλεται το εισοδικό: «*Δεύτε προσκυνήσωμεν...*».

ε. Όταν ψάλλεται το «*Σε υμνούμεν...*».

στ. Όταν ο λειτουργός Ιερέυς αναφωνεί το «*Πρόσχωμεν τα Ἅγια τοις Ἀγίοις*».

ΙΙΙ. Όσες φορές γίνεται μνεΐα, κατά τη διάρκεια της ακολουθίας α. Του Ιησού Χριστού, β. Της Θεοτόκου, γ. Του εορταζομένου Αγίου, κάνει το σημείο του Σταυρού. Ομοίως όταν ψάλλει τον Τριαδικό ύμνο: «*Δόξα Πατρί...*».

2. Ἦχοι ψαλλόμενοι κατά τις μεγάλες γιορτές του έτους

Το άγραφο τυπικό καθορίζει ότι οι ήχοι στους οποίους πρέπει να ψάλλονται, σύμφωνα με την παράδοση, τα βασικά μαθήματα (Δοξολογία, Χερουβικό, κοινωνικό) στις μεγάλες γιορτές του έτους είναι οι παρακάτω:

α. Ὑψωση του Τιμίου Σταυρού: Δοξολογία' ήχος Δ' Ἅγια, Χερουβικό ήχος Δ', Κοινωνικό ήχος Δ'.

β. Παραμονή των Χριστουγέννων: Χερουβικό, Κοινωνικό ήχος Β'.

γ. Εορτή των Χριστουγέννων: Δοξολογία ήχος Β' (σύντομη), Χερουβικό, Κοινωνικό ήχος Α'.

ΑΛΦΑΒΗΤΙΚΟ ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

Ο Πίνακας περιέχει μόνο τις σελίδες των κειμένων στα οποία παρέχονται πληροφορίες για τα αντίστοιχα ονόματα. Τα ίδια ονόματα ή και πολλά άλλα είναι δυνατό να αναγράφονται και σε άλλες σελίδες χωρίς άλλες πληροφορίες. Οι σελίδες αυτές δεν περιέχονται στον πίνακα. Τα ονόματα αυτά είναι εύκολο να αναζητηθούν στα σχετικά κεφάλαια, με οδηγό την ιδιότητά τους.

Αβαγιανός Σίμων 91
Αβραμίδης 193
Αγαθοκλής Παναγιώτης 269
Αγάθων Μοναχός 260
Αγαλιανός Θεόδωρος 66
Αγαλιανός Μανουήλ 54
Αγγελίδης Γεώργιος 89
Αγγελινάρας Γεώργιος 187, 230, 259
Αγγελόπουλος Λυκούργος 179, 258, 271
Αδάμης Μιχάλης 201, 252
Αθανάσιος ο Ε' (Οικουμ. Πατρ.) 71
Αθανάσιος ο Μέγας 44, 214, 266
Αθανάσιος Πατελάριος 70, 176
Αθανάσιος ο Σελευκίας 77
Αθήναιος 153
Αθηνογένης ο Επίσκοπος 42
Ακρίδας Θεόδωρος 303
Αλέξανδρος ο Βυζάντιος 88
Αλέξανδρος (ο Σύρου & Τήνου) 269
Αλέξανδρος ο Μέγας Βλ. Μ
Αλέξιος Ευλογημένος 122
Αλύπιος 153, 172
Αμάστριδος Γεώργιος βλ. Γ
Αμβροσιανό Άσμα ή Μέλος 44, 46
Αμβρόσιος Επίσκ. Μεδιολάνων 41, 44, 99, 172, 189
Αμβρόσιος Μητρ. Καλαβρύτων & Αιγυπτίας 226
Ανανεώτης Μιχαήλ 53
Αναστασίου Γεώργιος 229
Ανατόλιος Πατρ. Κων/πόλεως 45
Ανατόλιος Στουδίτης 50, 51
Ανδρέας ο Απόστολος 119
Ανδρέας ο Κρήτης 46
Ανδρέας ο Πυρρός 45
Άνθιμος ο Αρχιδιάκονος (Λιάπης) 81
Άνθιμος Πατρ. Κων/πόλεως 198, 268, 295
Αντιφωνάριο 46
Αντωνέλλης Παναγιώτης 187
Αντωνιάδης Δημήτριος 86
Αντώνιος ο Λαμπαδάριος 134, 237
Αντώνιος (Οικονόμος Μ.Χ.Ε.) 71, 262

Αντώνιος Μοναχός Πούτνας 105, 261
Αντώνιος Σιγάλας 79
Απόλλων 27
Απόστολοι οι Άγιοι 42
Απόστολος Κώνστας Βλ. Κ
Αργυρόπουλος Μανουήλ 48, 60, 261
Αρέντζιο Γκουίντο Βλ. Γ
Άρειος 265, 266
Αριστοκλής Θεόδωρος 286
Αριστόξενος 153, 171
Αριστοτέλης 246
Αρσένιος Επισκ. Κυδωνίας 71
Αρσένιος Επισκ. Ύδρας 271
Αρσένιος ο Μικρός 68, 261
Αρσένιος Μοναχός 54
Άσαφ Λευΐτης 155
Αστέρης Λεωνίδας 147, 148, 238
Αυγουστίνος ο Ιερός 158, 172, 230, 253
Αφθονίδης Γερμανός 86, 109, 219

Βακχείος ο Γέρων 153
Βαλληνδράς Απόστολος 196, 237
Βάμβας Φωκίων 93, 198, 199, 228
Βαμβουδάκης Εμμανουήλ 260
Βαρδάκας Κων/νος 90
Βαρθολομαίος Μοναχός 53
Βάρνης Ζαχαρίας 77
Βασίλειος ο Μέγας 30, 43, 98, 157, 197, 213, 229, 230, 301
Βασιλείου Θεόδωρος 168, 296
Βασιλείου Μάρκος 138
Βατάτζης Ιωάννης 54
Βατοπεδινός Δαμιανός 70, 262
Βατοπεδινός Θεοτόκης 84
Βατοπεδινός Ματθαίος 88
Βατοπεδινός Σπυρίδων 88
Βέστωρ Ροδόλφος 35
Βιγγόπουλος Ευστάθιος 140
Βερναρδάκης Δημήτριος 269
Βιολάκης Γεώργιος 116, 136, 237
Βλαδίμηρος Ηγεμόνας 53
Βλαχόπουλος Σωτήριος 81

- δ. Σύναξις της Θεοτόκου (26 Δεκεμβρίου): Χερουβικό, Κοινωνικό ήχος Β'.
- ε. Περιτομή του Χριστού - Αγίου Βασιλείου: Δοξολογία, Χερουβικό, Κοινωνικό ήχος Α'.
- στ. Παραμονή των Θεοφανείων: Χερουβικό, Κοινωνικό ήχος Β'.
- ζ. Εορτή των Θεοφανίων: Δοξολογία ήχος Β' (σύντομη), Χερουβικό, Κοινωνικό ήχος Βαρύς.
- η. Αγίου Ιωάννου (7 Ιανουαρίου): Χερουβικό, Κοινωνικό ήχος Β'.
- θ. Κυριακή της Σταυροπροσκυνήσεως (Γ' Νηστειών): Δοξολογία ήχος Δ' Άγια, Χερουβικό, Κοινωνικό ήχος Δ'.
- ι. Κυριακή των Βαΐων: Δοξολογία ήχος Δ' (λέγετος), Χερουβικό, Κοινωνικό ήχος Δ'.
- ια. Κυριακή του Πάσχα: Χερουβικό, Κοινωνικό ήχος Α'.
- ιβ. Διακαινήσιμος Εβδομάδα: Ψάλλεται ο ήχος της ημέρας, κατά σειρά όλοι οι ήχοι (Εκτός από τον Βαρύ).
- ιγ. Κυριακή του Θωμά: Δοξολογία, Χερουβικό, Κοινωνικό ήχος Α'.
- ιδ. Κυριακή της Πεντηκοστής: Δοξολογία ήχος πλ. του Β', Χερουβικό, Κοινωνικό ήχος Βαρύς.
- ιε. Εορτή του Αγίου Πνεύματος: Χερουβικό, Κοινωνικό ήχος Α'.
- ιστ. Καθημερινές:
- Δευτέρα: ήχος Α'.
- Τρίτη: ήχος Βαρύς.
- Τετάρτη: ήχος Δ'.
- Πέμπτη: ήχος Πλ. του Δ'.
- Παρασκευή: ήχος Πλ. του Α'.
- Σάββατο: ήχος Πλ. του Α'.
3. Ήχοι στους οποίους πρέπει να ψάλλονται ορισμένοι Εκκλησιαστικοί ύμνοι.
- α. Ν' ψαλμός: Σε ήχο Β', Βαρύ και Πλ. του Δ'.
- β. «Υπερευλογημένη...» σε ήχο Β'.
- γ. «Δοξολογία». Κάθε Κυριακή στον ήχο της ημέρας.
- Στις άλλες εορτές στον ήχο του Δοξαστικού ή του «Και νυν...».
- δ. Τα «Προκείμενα» της εβδομάδας (στον Εσπερινό), το «Σήμερον σωτηρία», το «Είδομεν το φως» και το «Είη το όνομα Κυρίου», ψάλλονται πάντοτε σε ήχο Β'.



Βλάχος Γεράσιμος ο Κρης 256
Βλάχος Νεκτάριος 88
Βλάχος Γ. Χρ. 177
Βοζνεπέφσκυ 164
Βοήθιος 47, 153, 172
Βουρλής Αθανάσιος 230, 231
Βρυένιος Μανουήλ 58
Βυζαντινή Μουσική 17, 18, 19, 30, 38, 95, 161

Βομβιστής 247
Βυζάντιος Δημήτριος 286
Βυζάντιος Πέτρος Βλ. Π

Γαβριήλ Ιερομόναχος 52, 242
Γαζής Μανουήλ (Λαμπαδάριος) 122, 200, 261

Γάιος ο Πρεσβύτερος 42
«Γάμια» 175
Γαυδένιος ο Φιλόσοφος 153
Γεδεών Ι.Μ. 101, 211, 212, 231, 258
Γενάδιος ο Μοναχός 262
Γενάδιος Σχολάριος 68
Γεράσιμος ο Βλάχος 256
Γεράσιμος Χαλκόπουλος Βλ. Χ
Γερμανός Νέων Πατρών 68, 262
Γερμανός ο Ομολογητής 100
Γεωργιάδης Ελευθέριος 146
Γεωργιάδης Θρασύβουλος 201
Γεωργιάδης Κρίτων 238
Γεωργιάδης Θεοδόσιος 79, 195
Γεωργιάδης Τριαντάφυλλος 139
Γεωργιάδης Χριστόδουλος (ο Κεσσανιεύς) 85

Γεώργιος Αμάστριδος 54
Γεώργιος ο Δομέστικος 53
Γεώργιος ο Κρης 72, 176, 262
Γεώργιος Λαμπαδάριος Μ.Χ.Ε. 124
Γεώργιος Νικομηδείας 51
Γεωργίου Παναγιώτης 248
Γεωργουσόπουλος Κώστας 229
Γιαννίδης Ελισαίος 202
Γιοβάσκος ο Βλάχος 54
Γκοττφρίεντ Πράνερ 193
Γκουίντο ντ' Αρέντζιο 191
Γκρόττα Φερράτα 52, 240
Γλυκός Ιωάννης Βλ. Ι
Γούτας Μανουήλ 70
Γρηγοριάδης Σταυράκης Βλ. Σ
Γρηγοριανό μέλος 46
Γρηγόριος ο Διάλογος 44, 46, 100, 172, 190, 210
Γρηγόριους Μπούνης ο Αλυάτης Βλ. Μ.

Γρηγόριος ο ΣΤ' ο Πατρ/χης 238
Γρηγόριος ο Θαυματουργός 42, 98
Γρηγόριος ο Θεολόγος 30, 44, 165
Γρηγόριος ο Νύσης 188, 300, 308
Γρηγόριος ο Παλαμάς Βλ. Π
Γρηγόριος ο Πρωτοψάλτης 73, 133
Γρηγόριος ο Χίος 77
Γριτσάνης Παναγιώτης 87, 194
Γεράσιμος ο Αγιορείτης 29

Δαβίδ 155
Δαμαλάς Νικόλαος 199
Δαμασκηνός Ιωάννης Βλ. Ι
Δαμιανός Βατοπεδινός 70, 262
Δανιήλ Πρωτοψάλτης ο από Τυρνάβου 127, 244
Δανιηλίδης Γεώργιος (Τσεσμελής) 90
Δανιηλίδης Νικόλαος 144, 145
Δεβρελής Αστέριος 179, 247, 236
Δεδούσης Βασίλειος 290
Δημήτριος Μυτιληναίος 71
Διάλογος Γρηγόριος Βλ. Γ
Διονυσάτης Ιωάσαφ 262
Διονύσιος Αρεοπαγίτης 42
Διονύσιος Μητροπ. Σερβίων & Κοζάνης 187, 228, 248, 291
Δοχειαρείτης Νικόλαος 262
Δομέστικος 120
Δούκας Ιωάννης 92
Δουκατάρης Ουρσίνο Νικόλαος 123
Δοχές 211, 258
Δρόμος 242

Εβραϊκή Μουσική 31, 32 (Γενικά ΚΕΦ. Θ')

Ειρηναίος ο Επίσκοπος 42
Ελληνική Μουσική (Αρχαία) 27, 151
Εμμανουηλίδης Βασίλειος 147, 148
Έννιγγ Ι. 197
Ευθυμιάδης Αβραάμ 179, 201, 235, 242, 243, 247, 252, 258
Επισκόπουλος Αντώνιος 261
Επισκόπουλος Βενέδικτος 261
Ευαγγελιστάρια 172, 308
Ευκλείδης 30, 153
Ευρωπαϊκή μουσική (Γενικά ΚΕΦ. Η')

Ευστάθιος Μοναχός Πούτνας 105, 261
Ευτύχιος Γεωργίου Ουγουρλούς 80, 262
Ευχαΐτων Ιωάννης 54
Εφραίμ Καρίας 54
Εφραίμ ο Σύρος 44, 172, 229, 266

Ζαχαριάδης Πέτρος 259
Ζαχαρίας Βάρνης Βλ. Β
Ζαχαρίας Καραλής Βλ. Κ
Ζαχαρίας (Χανεντές) 212, 244
Ζαφειρόπουλος Ζαφείριος 193, 268
Ζωνάρας Ιωάννης 228, 294

Ηθικός Νικηφόρος Βλ. Ν
Ηπειρώτης Αριστείδης (Ιεροδ.) 193
Ηρακλείδης 153

Θάμυρης Α. 180
Θεοδόσιος Γεωργιάδης 79, 195
Θεοδόσιος ο Χίος 262
Θεοδοσόπουλος Χρύσανθος 288
Θεόδουλος Μοναχός Αγιορείτης 60
Θεοδωρακόπουλος Φώτης 291
Θεοδώρητος 155, 295
Θεόδωρος Αγαλλιανός Βλ. Α
Θεόδωρος & Θεοφάνης Γραπτοί 51
Θεόδωρος Λάσκαρις Βλ. Α
Θεόδωρος Στουδίτης 50
Θεόδωρος Συμεών ο Κοντός 83
Θεοστήρικτος Μοναχός 51
Θεοτόκης Βατοπεδινός 84
Θεοφάνης 266
Θεόφιλος Αυτοκράτωρ 52, 54
Θεοχαρόπουλος Σπύρος 199
Θεοχαρόπουλος Χριστόφορος 157
Θερειανός Ευστάθιος 269
Θωίδης Θεόδωρος 90

Ιάκωβος Απόστολος ο Αδελφόθεος 98, 210
Ιάκωβος Ναυπλιώτης Βλ. Ν
Ιάκωβος Πελοποννήσιος ο Πρωτοψάλτης 130, 244
Ιγνάτιος ο Θεοφόρος 39, 42
Ιγνάτιος Πατρ/χης Κων/πόλεως 54
Ιερός Αυγουστίνος Βλ. Α
Ιερόθεος Επίσκ. Αθηνών 42
Ιλάριος Επίσκ. Πουατιέ 33, 99
Ιουστίνος ο Φιλόσοφος (ο Μάρτυς) 42
Ιππόλυτος ο Μάρτυς 42
Ιπώνος Αυγουστίνος 45
Ισιδωρος Πηλουσιώτης 45, 214
Ισοκράτημα (Γενικά ΚΕΦ. Ι', Β)
«Ισοκράτης» (Όργανο) 222, 304
Ιωακείμ Βιζύης 71
Ιωάννης ο Γλυκός 55λγλγλγ 55, 260
Ιωάννης ο Δαμασκηνός 29, 35, 48, 101, 153, 172, 295
Ιωάννης ο Θεολόγος 40

Ιωάννης ο Κουκουζέλης - Παπαδόπουλος 48, 55, 172, 259, 260, 263
Ιωάννης Πρωτοψάλτης ο Βυζάντιος 134, 237
Ιωάννης (ο Ιερός) Χρυσόστομος Βλ. Χ
Ιωάννης Μητροπ. Σιδηροκάστρου 272
Ιωαννίδης Αδαμάντιος 84
Ιωαννίδης Κυριακός 89
Ιωαννίδης Νικόλαος 84
Ιωαννίδης Β. Γιάννης 148
Ιωάσαφ Κουκουζέλης 71
Ιωάσαφ Ρώσος 88
Ιώσηπος ο Φλάβιος 31
Ιωσήφ Αρχ/πος Θεσσαλονίκης (ο Στουδίτης) 51
Ιωσήφ ο Υμνογράφος 51

Καββάδας Ιωάννης 87
Καλοφωνικό είδος μελοποιίας (Γενικά ΚΕΦ. ΙΑ')

Καλοφωνικό ειρμολόγιο 251, 260
Καμαράδος Βασίλειος 92
Καμαράδος Νηλέας Βλ. Ν
Καμενιάτης Ιωάννης 53
Καμπούρογλου Δ. 246
Κανακάκης Νικόλαος 270
Κανελίδης Γεράσιμος 83
Καντεμίρης Δημήτριος 180, 212
Καποράλης Αθανάσιος 88, 110
Καραλής Ζαχαρίας 85
Καραμάνης Αθανάσιος 118, 165, 169, 228
Καράς Σίμων 179, 289
Καρίας Εφραίμ 54
Καρλ Νεφ 28
Καρύκης Θεοφάνης 123
Κασσιανή Μοναχή 52
Κατακουζηνός Αλέξανδρος 194
Κατσιμπας Χριστόφορος 290
Κατσιπής Βασίλειος 227, 273, 276
Κατσούλης Κων/νος 158
Καψάσκης Σπύρος 287
Κεϊβελής Ιωάννης 90
Κηλτζανίδης Παναγιώτης 87
Κηρύκου Κων/νος 88
Κλάββας Κων/νος 140
Κλαδάς Ιωάννης 60, 180, 261
Κλήμης ο Αλεξανδρεύς 42, 214, 230
Κλήμης ο Λέσβιος 262
Κοϊντιλιανός Αριστείδης 153
Κοκοσούλας Γιώργος 225, 226
Κόντογλου Φώτης 198
Κοντοπετρή Γεώργιος 58, 260
Κοντόπουλος Ιωάννης 93

Κοράης Αδαμάντιος 30
 Κόρας Δημοσθένης 226
 Κορδοκοτός Ιωάννης 105, 262
 Κορώνης Ξένος 58, 260
 Κοσμάς Ιβηρίτης ο Μακεδόνας 69, 262
 Κοσμάς ο Μελωδός 44, 49
 Κοσμάς ο Ξένος ή Ικέτης 50
 Κουκουζέλης Γρηγόριος 58
 Κουκουζέλης - Παπαδόπουλος
 Ιωάννης 48, 55, 172, 259, 260, 263
 Κουπιτώρης Παναγιώτης 83
 Κουτσογιανόπουλος Στέφανος 287
 Κρατήματα 252, 257 (Γεν. ΚΕΦ. ΙΑ')
 Κρης Γεώργιος Βλ. Γ
 Κρήτης Ανδρέας Βλ. Α
 Κριτόπουλος Μητροφάνης 295
 Κρίκος Ιωάννης 126, 148
 Κρίτων Γεωργιάδης Βλ. Γ
 Κροκιδάς Σπυρίδων 270
 Κύβος Νικόλαος 194
 Κυριακίδης Γεώργιος 85
 Κυπριανός Στουδίτης 50
 Κυριακός Φιλοξένος 83, 127
 Κύριλλος Αλεξανδρείας 45
 Κύριλλος Αρχ/πος Τήνου 71, 180
 Κύριλλος Επισκ. Πατρών & Ηλείας 269
 Κύριλλος Πατρ/χης Κων/πόλεως 243
 Κύρος Σμύρνης 45
 Κωνσταντάς Γρηγόριος 87
 Κωνσταντίνος ο εξ Αγχιάλου 263
 Κων/νος Πρίγγος Βλ. Π
 Κων/νος Πορφυρογέννητος 52
 Κωνσταντίνος Πρωτοψάλτης ο
 Βυζάντιος 108, 133, 236, 237, 243
 Κώνστας ή Κωνστάλας Απόστολος
 76, 108, 242
 Κωστακιώτης Λάμπρος & Μάγδα 118

Λαμπαδάριος 119, 120
 Λαμπελέτ Γ. 202
 Λάσκαρις Θεόδωρος 54
 Λάσκαρις Ιωάννης 60, 261
 Λάτας Διονύσιος 195, 260
 Λέσβιος Γεώργιος 79, 177
 Λέσβιο Σύστημα 79
 Λεβαντής Ανδρέας 287
 Λεόντιος Λυμπερης 290
 Λευίτες 155
 Λέων ο Βυζάντιος 50
 Λέων ο Σοφός 52
 Λιμπρίτης Φραγκίσκος 83
 Λούβαρης Δημήτριος 287

Λουῖζος Γ. Κ. 236
 Λουκάς ο Απόστολος 42
 Λυκίσσας Μιχ. 272
 Λυρική Ποίηση 152
 Λώλος Νικόλαος 291
 Λώτος Δημήτριος 262

Μαγουλάς Κων/νος 104
 Μαθήματα 254
 Μαῖστωρ 48
 Μακάμια 28, 35, 36, 65
 Μανουγράφ Θεόδωρος 261
 Μανουήλ Πρωτοψάλτης ο Βυζάντιος 132, 237
 Μανουήλ Δούκας ο Χρυσάφης (ο Παλαιός)
 122, 180, 261, 263

Μανουήλ ο Μέγας Ρήτωρ 105
 Μάντζαρος Νικόλαος 192
 Μαντζουράνης Θεόδωρος 94
 Μαργαζιώτης Ιωάννης 288
 Μάρκος Ευγενικός 60
 Μάρκος Μοναχός 54
 Ματθαίος Βατοπεδινός 88
 Μαύλιος Καπιτωνίνος 32
 Μαυρίδης Κυριακός 91
 Μαυρόπουλος Απόστολος 222
 Μέγας Αλέξανδρος 28, 29
 Μέγας Βασίλειος Βλ. Β
 Μεθόδιος Επισκ. Πατάρων 44
 Μεθόδιος Ομολογητής 53
 Μεϋβώμιος Μάρκος 153
 Μελέτιος Σιναΐτης 72
 Μελέτιος Σιναΐτης ο Νέος 262
 Μελέτιος Σισανίου 81
 Μελχισεδέκ Επισκ. Ραιδεστού 68
 Μεταξάς Κων/νος 290
 Μητροφάνης Επισκ. Σμύρνης 54
 Μιχαήλ Ανανεώτης Βλ. Α
 Μιχαήλ Λαμπαδάριος Μ.Χ.Ε. 124
 Μισαηλίδης Μισαήλ 89
 Μυτιληναίος Δημήτριος 71
 Μιχαήλ Ψελλός Βλ. Ψ
 Μουλίνος Αρσένιος 86
 Μουρκίδης Μιχαήλ 92
 Μουσικά όργανα, Γενικά ΚΕΦ. Θ'
 Μουσική Βυζαντινή Βλ. Β
 Μουσική Αρχαία Ελληνική Βλ. Ε
 Μουσική Εβραϊκή Βλ. Ε
 Μουσική Ευρωπαϊκή Βλ. Ε
 Μουσική Ρωμαϊκή Βλ. Ρ
 Μουσική Τούρκικη (Τουρκοαραβοπερσική)
 Βλ. Τ
 Μουφλής Ιωάννης 92

Μπαλαμπάνης Δημήτριος 287
 Μπαλάσιος Ιερέυς 69, 176, 262, 263
 Μπεκές Όμηρος 290
 Μπελαίγκ Κάμυλλος 307
 Μπερεκέτης Πέτρος 71, 262, 263
 Μπογδανόπουλος Ηλίας 290
 Μπόννης Κων/νος 158
 Μπούνης Γρηγόριος ο Αλυάτης 121, 261
 Μυριβήλης Ευστράτιος 290, 302
 Μωϋσιάδης Στέφανος 83

Νάζος Γεώργιος 287
 Ναούμ Γεώργιος 222
 Ναυπλιώτης Ιάκωβος 137, 138, 237
 Νείλος Μοναχός 53
 Νεοχωρίτης Νικόλαος 93
 Νέπως ο Επίσκοπος 42
 Νεφ Καρλ Βλ. Κ
 Νηλέας Καμαράδος 92, 240
 Νικηφόρος Ηθικός 55
 Νικόδημος ο Αγιορείτης 71
 Νικολαΐδης Άνθιμος 193
 Νικολαΐδης Αριστείδης 137
 Νικολαΐδης Βασίλειος 146, 238
 Νικοκλής Λεωνίδας 219
 Νικόλαος Γεωργίου Πρωτοψάλτης Σμύρνης
 84, 158, 240
 Νόμοι 27
 Νόνης Βασίλειος 196, 212
 Νταμίας Δημήτριος 261
 Ντετές Ισμαηλάκης (Χανεντές) 212

Ξανθόπουλος Κων/νος 90
 Ξανθούλης Αχιλλέας 80

Οικονόμου Κων/νος 201
 Οικονόμου Λεωνίδα 220, 222, 305
 Οικονόμου Φίλιππος 224, 282, 290
 Οκτάντους 253
 Όλυμπος 152
 Όμηρος 154
 Ονούφριος ο Βυζάντιος 81
 Όργανα Μουσική (Γεν. ΚΕΦ. Θ')
 Όργανο Εκκλησιαστικό - Ψαλτήριο Βλ. Ψ
 Ορφέας 27
 Ουγουρλού Ευτύχιος Βλ. Ε
 Ούκιπαλντ (Φλαμανδός Μοναχός) 191
 Ουρσίνος Νικόλαος Δουκατάρης Βλ. Δ
 Ουσούλια 35, 65

Παγανάς Νικόλαος 93
 Παῖσιος Β' ο Πατριάρχης 285

Παλαμάς Γρηγόριος 59
 Παλέρμιος (Παλλιέρμιος) Αγάπιος 73, 176,
 244

Παλεστρίνα Τζιοβάνι 191
 Παλλάδιος 45
 Παναγιωτίδης Αθανάσιος 288
 Παναγιωτόπουλος (Κούρος) Ιωάννης 177
 Πανάρετος Γ. 261
 Πανάρετος Πατζάδας 53
 Πανάς Κων/νος 304
 Παπαδάκης Παναγιώτης 86
 Παπαδημητρίου Δ.Κ. 30
 Παπαδόπουλος Ι. Γεώργιος 79, 196, 227,
 239, 258

Παπαδόπουλος Ευστράτιος 89
 Παπαδόπουλος Φώτιος 287
 Παπαδόπουλος Χρυσόστομος (Αρχ/πος) 95
 Παπανδρέου Λ. Ανδρέας 157, 164
 Παπαπαράσχου Θεόδωρος Φωκαεύς Βλ. Φ
 Παρακαταλογή 40
 Παρασημαντική ή σημειογραφία 36, 49,
 101, 241, Γενικά ΚΕΦ. ΣΤ'
 Παρθένιος Μικρόστομος 81
 Πατελάριος Αθανάσιος 70, 176
 Πατριαρχικό Ύψος Γενικά ΚΕΦ. Γ'
 Παυλίδης Μιχαήλ 86
 Παύλος ο Αμορίου 54
 Παύλος ο Απόστολος 33, 39, 42
 Παύλος Ιερέας ο Σκοπελίτης 71
 Παχειδης Πολυχρόνιος 91
 Παχυμέρης Γεώργιος 55
 Παχώμιος Ρουσάνος 68
 Περιστέρης Σπύρος 166
 Πέτρος ο Απόστολος 33
 Πέτρος ο Βυζάντιος ο Πρωτοψάλτης
 132, 176, 181, 244

Πέτρος Γεωργίου (ο Βυζάντιος) 81
 Πέτρος ο Εφέσιος 79, 180
 Πέτρος Μπερεκέτης 71, 262, 263
 Πέτρος ο Πελοποννήσιος 128, 148, 176
 Πέτρος Συμεών ο Αγιοταφίτης 80
 Πηγάς Μελέτιος 227, 295
 Πήλελης Κ. Γεώργιος 90
 Πίος ο ΧΙ (Πάπας) 217
 Πισίδης Γεώργιος 45, 51
 Πλάτων 151, 154
 Πλουσιανός Ιωάννης 66, 180
 Πλούταρχος 155
 Πολύκαρπος Επισκ. Σμύρνης 42
 Πολυκράτης Θεμιστοκλής 201
 Πολυφωνία 102, 162, 190, 267
 Πουγούνιας Παναγιώτης 248

Πουλάκης Νικόλαος 85
 Πράνερ Γκοτφριεντ Βλ. Γ
 Πρίγγος Κων/νος 141, 237
 Πρόκλος Επίσκ. Κων/πόλεως 45
 Προκόπιος Μητρ. Αθηνών 270
 Πρωτοψάλτης 119, 120
 Πτολεμαίος Κλαύδιος 34, 153, 167
 Πυθαγόρας 152
 Πυρρός Ανδρέας Βλ. Α

Ραιδεστηνός Γεώργιος ο Α' 124, 262
Ραιδεστηνός Γεώργιος ο Β' 115, 117, 135, 237

Ραφακίτας Αθανάσιος 68
 Ραφανιώτης Αναστάσιος 262
 Ροδόλφος Βέστωρ Βλ. Β
 Ρύσιος Γεώργιος Ιερέυς 80
 Ρωμαϊκή Μουσική 33
 Ρωμανός ο Μελωδός 46
 Ρώσος Ιωάσαφ Βλ. Ι

Σάββα Αγίου (Μονή) 100
 Σαββαίτης Γρηγόριος 68
 Σαββαίτης Στέφανος 50
 Σαβδόπουλος Κων/νος 84
 Σάθας Κων/νος 34
 Σαν Σανς 165
 Σακελλαρίδης Ιωάννης 195, 270
 Σακελλαρίδης Κων/νος 85
 Σαλαμπάσης Βιζύης Ιωακείμ 107
 Σαρανταεκκλησιώτης Γεώργιος 85
 Σεραφεΐμ Ιερομόναχος Λαυριώτης 72
 Σέργιος Αγιοπολίτης 54
 Σημειογραφία ή Παρασημαντική Βλ. Π
 Σιγάλας Αντώνιος 79
 Σίμων Αβαγιανός Βλ. Α
 Σίμων Καράς Βλ. Κ
 Σίφνιος Γεώργιος 80
 Σιναΐτης Μελέτιος 72
 Σιναΐτης Μελέτιος ο Νέος 262
 Σκουλικαρίτης Δημοσθένης 30, 148, 227, 231, 249

Σκρέκος Γεώργιος 84
 Σπανούδη Σοφία 229
 Σπυρίδων Βατοπεδινός 88
 Στάθης Γρηγόριος 108, 115, 169, 188, 227, 231, 249

Στανίτσας Θρασύβουλος 143, 144
 Σταυράκης Γρηγοριάδης 135, 212
 Στενογραφία 37
 Στεφανίδης Βασίλειος 77, 108, 242
 Στέφανος ο Λαμπαδάριος 134, 237

Στογιάννης Νικόλαος 136, 137
 Στουδίου (Μονή) 50
 Στουδίτης Ανατόλιος 50, 51
 Στουδίτης Θεόδωρος 50
 Στουδίτης Ιωσήφ (Αρχ/πος Κων/λεως) 51
 Σύλλογοι Βλ. Γενικά ΚΕΦ. ΙΓ'
 Συνέσιος ο Κυρηναίος 45
 Σύρκας Αντώνιος 139
 Σύρος Εφραίμ Βλ. Ε
 Σχολές Βλ. Γενικά ΚΕΦ. ΙΓ'
 Σωκράτης 39, 266
 Σωτήρχος Παναγ. 305
 Σωφρόνιος Ιεροσολύμων 45

Ταλιαδώρας Χαρίλαος 288, 291
 Ταπεινός Αναστάσιος 86
 Τασόπουλος Κων/νος 288
 Τέρπανδος ο Λέσβιος 27, 152
 Τζέτζης Ι.Δ. 63, 178
 Τζιοβάνι Πιερλουτζί ντα Παλεστρίνα 191
 Τούρκικη Μουσική 34, 62
 Τουρκοαραβοπερσική Μουσική 36, 64
 Τράκας Αλέξανδρος 220, 221
 Τραπεζούντιος Ιωάννης ο Πρωτοψάλτης 126, 127, 176, 237, 239, 243, 262, 263
 Τριαντάφυλλος Γεωργιάδης Βλ. Γ
 Τσατσαρώνης Γεώργιος 231, 236, 237, 239, 263, 302, 304
 Τσεσμελής - Δανιηλίδης Γεώργιος Βλ. Δ
 Τσικνόνουλος Ανδρέας 82, 91
 Τσινάρας Παναγιώτης 145, 146
 Τρωγαδιστής Ιερώνυμος 262

Υαγνίς 27, 151
 Υφος Βλ. Γενικά ΚΕΦ. Ι
 Υφος Πατριαρχικό Βλ. Γεν. ΚΕΦ. Ι

Φαράσογλου Σεραφεΐμ 146, 119, 148
 Φλαγγής Κων/νος 262
 Φιλανθίδης Πέτρος 90
 Φιλοξένος Κυριακός Βλ. Κ
 Φίλων ο Ιουδαίος 39
 Φραγκίσκος Λιμπρίτης Βλ. Α
 Φωκαέας Κων/νος 78
 Φωκαέας Παπαπαράσχου Θεόδωρος 77, 212, 236
 Φωκάς ο Λαμπαδάριος 123
 Φωκίων Βάμβας Βλ. Β
 Φωτειάδης Βασίλειος 86
 Φώτιος Πατρ/ρχης Κων/πόλεως 52
 Φριέλος Ιγνάτιος 261

Χαβιράς Ιωάννης 193
 Χαλαρής Γεώργιος 86
 Χαλάτσογλου Παναγιώτης 126, 176, 237, 262, 263
 Χαλκι(ε)όπουλος Ακάκιος 105, 261
 Χαλκι(ε)όπουλος Γεράσιμος 68
 Χαρισιάδης Αλέξανδρος 90
 Χατζηθανασίου Μιχαήλ 287
 Χατζηγιακουμής Μανώλης 104
 Χατζηθεοδώρου Θεόδωρος 288
 Χατζημάρκος Μανώλης 228, 291
 Χατζηνικολάου Χρήστος 289, 291
 Χειρονομία - Χειρονόμοι 36, 180
 Χουρμούζιος Γεώργιος ο Χαρτοφύλακας 74, 80
 Χουρμούζιος Στυλιανός 93
 Χριστόδουλος Μητρ. Δημητριάδος 158
 Χριστόπουλος Αθανάσιος 77
 Χριστόπουλος Κων/νος 93
 Χρύσανθος Μητρ. Δυραχίου ο εκ Μαδύτου 31, 75, 127, 128, 130, 152, 154, 156, 172, 181, 182, 244, 255

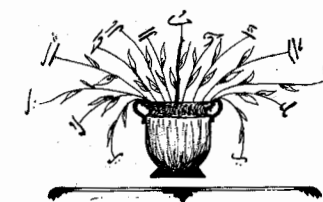
Χρυσάφης Μανουήλ Δούκας (ο Παλαιός) 122, 180, 261, 263
 Χρυσάφης Παναγιώτης (ο Νέος) 124, 125, 262, 263

Χρυσόστομος Ιωάννης (ο Ιερός) 45, 93, 157, 213, 228, 246, 299, 300
 Χρυσούς Αιών της Β.Μ. 105

Ψαλμικοί στίχοι - Ψαλμοί 06 (ΚΦ. Θ')

Ψαλμός (τι καλείται) 218
 Ψαλτική παράδοση 293
 Ψαλτήριο (το όργανο) (τι είναι) 110, 216, 218
 Ψάχος Κων/νος 37, 132, 171, 179, 196
 Ψελλός Μιχαήλ 34, 54
 Ψαριανός Διονύσιος Βλ. Δ

Ωδή (τι είναι) 218
 Ωριγένης 42, 98



ΠΗΓΕΣ ΚΑΙ ΒΟΗΘΗΜΑΤΑ

Για τη συγγραφή του παρόντος έργου χρησιμοποιήθηκαν οι παρακάτω πηγές από τις οποίες αντλήθηκε ό,τι χρήσιμο και ωφέλιμο. Δεν αναφέρονται μόνο τα «έμμεσα» βοηθήματα (κυρίως παλαιά βιβλία) μιας και αυτά αναγράφονται στις κύριες αυτές πηγές.

Αγγελινάρα Γεωργ. «Η Εκθαμβωτική ακμή της μεταβυζαντινής μελουργίας» (Καλοφωνικό Ειρμολόγιο Γρηγορίου Πρωτοψάλτου - 1835 - Εκδόσεις Κουλτούρα)

«Αρθρογραφία» - «Μελέτες».

Αγγελόπουλου Λυκούργου, «Η Βυζαντινή Μουσική» (Περιοδ. Αρχαιολογία, Τεύχος 14 - 1985).

«Ένα ανέκδοτο Θεοτόκε Παρθένε... μέλος Μανουήλ Γούτα...» - 1989

«Οι ύμνοι των Χριστουγέννων και παραδοσιακή μουσική» (Περιοδ. «Ελεύθερη Γενιά» - Οκτ. Δεκεμβρ. 1980).

Αναστασίου Γεωργ. «Αρμονική Λειτουργική Ύμνωδία» - 1960.

Αντωνέλλη Παναγ. «Η Βυζαντινή Εκκλησιαστική Μουσική» - 1956.

Βαλληνδρά Απόστ. «Καταγωγή της Βυζαντινής Μουσικής» - «Αρθρογραφία».

Βάμβα Φωκ. «Μαθήματα Βυζαντινής Μουσικής» - 1901.

Βαμβουδάκη Εμμανουήλ, «Τα εν τη Βυζαντινή Μουσική κρατήματα» - 1933

Βασιλειάδη Στέφ. «Για τη Μουσική» - Έκδοση CITIBANK 1984.

Βασιλειάδη ΣΤ., Φραγγούλη Α., Ασημομύτη Β., Γλυνιά Α., Τσιαμούλη Ι. «Η μουσική μέσα από την Ιστορία της», Β' & Γ' Γυμνασίου - ΟΕΔΒ - 1990

Βασιλειάδη ΣΤ., Ζεάκη Γλυνιά Ανδ., «Η Μουσική στον Αιώνα μας» Α' Λυκείου, α' & β' μέρη - ΟΕΔΒ - 1990.

Βασιλειάδη Στ., Κανάρη Δημ., Παπαζαρή Αθ., «Εισαγωγή στη Μουσική» Α' Γυμνασίου - ΟΕΔΒ - 1990.

Βασιλείου Θεόδ. «Μουσική Έθνους - Εκκλησίας» Τεύχ. 1ο, Τεύχ. 2ο - 1990.

Βέλλα Βασ. «Εκλεκτοί Ψαλμοί» - 1955.
Βιολάκη Γεώργ. Πρωτοψάλτη της Μ. του Χ.Ε., «Το Δοξαστάριον του Πέτρου Πελοποννησίου» - 1899.
Βλιακόφτη Θωμά, «Προβληματισμοί πάνω σε Θέματα της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής» - 1982.
Γαβριήλ Ιερομονάχου, «Περί των εν τη Ψαλτική σημαδίων και φωνών και της τούτων ετυμολογίας» - WIEN 1985.
Γεωργιάδη Θεοδόσιου, «Ο Βυζαντινός Μουσικός Πλούτος» - 1963.
Γεωργιάδη Κρίτ. «Αρθρογραφία».
Γεωργίου Τάκη, «Αρθρογραφία».
Δεβρελή Αστέριου, «Μέθοδος Βυζαντινής Μουσικής» - 1984.
Δελήμπαση Δ.Α., «Αρθρογραφία».
Διονυσίου - Μητροπολίτη Σερβίων και Κοζάνης, «Η Βυζαντινή Μουσική εν τη Ορθοδόξω Εκκλησία» - 1960.
«Μουσικολογικά - Μελέται και Άρθρα».
Ευθυμιάδη Αβραάμ, «Μαθήματα Εκκλησιαστικής Βυζαντινής Μουσικής» - 1972.
Κανελλόπουλο Παναγιώτη, «Ιστορία του Ευρωπαϊκού Πνεύματος» - 1976.
Καραμάνη Αθαν. «Νέα Μουσική Συλλογή».
«Νέα Μουσική Κυψέλη».
«Αρθρογραφία».
Καρά Σίμωνος, «Θεωρητικό της Μεθόδου της Ελληνικής Μουσικής» - 1982.
Κιρμιζή Α., Λιαλιαμπή Π., Χριστοφορίδη Β. «Θεολογία - Λατρεία & ζωή της Εκκλησίας» - Α' Λυκείου ΟΕΔΒ 1988.
Κυριακού Φιλοξένη (Εφесиωμαγήνη), «Θεωρητικόν Στοιχειώδες της Μουσικής», Κων/πολις - 1859.
Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτη της Μ. του Χ.Ε., «Ερμηνεία της Εξωτερικής Μουσικής», Κων/πολις - 1843 (Εκδ. Κουλτούρα).
Λαδά Γεωργ. «Τα πρώτα τυπωμένα Βιβλία Βυζαντ. Μουσικής» - 1978.
Λουίζου Κ.Γ. «Αρθρογραφία».
Μαργαζιώτη Ι., Τσιγλούλη Ν., Βουτσινά Α., «Μουσική», Α', Β', Γ' Γυμνασίου ΟΕΔΒ 1984.
Μαυραγάνη Διαμαντή, «Σύντομος Ιστορία Εκκλησιαστικής Μουσικής & υμνολογίας» - 1967.
Μπενάκη Λίνου, «Η Μουσική Θεωρία (Αρμονική) των Βυζαντινών» Περιοδικό «Ελεύθερη Γενιά» - Ιανουάριος 1981.
Μπόνη Κωνστ. «Αρθρογραφία».
NEF KARL, «Ιστορία της Μουσικής» - 1960.
Νικολάου (Γεωργίου) Πρωτοψάλτη Σμύρνης, «Τριώδιον - Πεντηκοστάριον» - 1857.
Νικοδήμου Μητροπολίτη Ζιχνών, «Αρθρογραφία».
Νόννη Βασίλ. «Αρθρογραφία».
Οικονόμου Λεωνίδα, «Αρθρογραφία».
Οικονόμου Φίλ. «Παράδοση και Βυζαντινή Μουσική» - 1979.
«Αρθρογραφία».

Πανά Κων/νου, «Η Θεία και Ιερά Λειτουργία» - 1984.
Παπαδόπουλου Ι. Γεωργ., «Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν Εκκλ. Μουσικής» - 1890.
«Ιστορική Επισκόπησις της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής...» - 1904.
Παπανδρέου Α. Ανδρέα, «Η Πατριαρχική Φόρμιγξ» Τ. Α', Β', 1973 - 1974.
Πατρινέλη Γ. Χρ. «Πρωτοψάλται, Λαμπαδάριοι και Δομέστικοι της Μ. του Χ.Ε. (1453-1821), «Μνημοσύνη» Β' - 1969.
Ραιδεστηνού Γεωργ. Β', Πρωτοψάλτη της Μ. του Χ.Ε., «Πεντηκοστάριον» - 1886.
Σιγανού Εμμ. «Αρθρογραφία».
Σκαρμούτσου Κωνστ. «Ιστορία της Μουσικής» - 1978.
Σκιαδαρέση Νικ. Πρωτ. «Κων/νος Πανάς» - 1989.
Σκουλικαρίτη Δημοσθένη, «Οι της Βυζαντινής Μουσικής Ήχοι» - 1980.
«ARMONION - Κλίμακες των ήχων» - 1976. «Εγκυκλοπαίδεια διαπασών της Β.Μ. - 1983».
Σπανούδη Σοφίας, «Ιστορία της Μουσικής».
Στάθη Γρηγ. «Η καταλογράφηση των χειρογράφων Β.Μ. του Αγίου Όρους» - 1973.
«Η δεκαπεντασύλλαβος υμνογραφία εν τη Βυζ. μελοποιία 1977.
«Παρηχήματα» - 1978.
«Η εξήγηση της παλαιάς Βυζ. σημειογραφίας» - 1978.
«Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της Βυζ. μελοποιίας» - 1979.
«Επετηρίδα Ιεροψαλτών Ελλάδος» - 1984.
«Ο Μαΐστωρ Ι. Παπαδόπουλος Κουκουζέλης» - 1986.
«Η ψαλτική Τέχνη στην Ορθόδοξη λατρεία» - 1986.
«Η εξήγηση της Ψαλτικής Τέχνης» - 1987.
«Ψάλτες οι ασίγητοι τέττιγες της Εκκλησίας» - 1989.
«Αναφορά εις μνήμην Μητροπολίτου Σάρδεων Μαξίμου, 1914 - 1986» - 1989.
«Η πρώτη μελοποίηση της Μ. Δοξολογίας από τον Μελχισεδέκ...» - 1989.
Στεφανίδη Βασίλ. «Σχεδιάσμα περί Μουσικής» ΠΕΑ - 1902.
Σωτήρχου Παναγ. «Αρθρογραφία».
Τσατσάρωνη Γεωργ. «Μεγάλη Βυζαντινή Λειτουργία» - 1986.
«Αρθρογραφία & Μελέτες».
«Διαλέξεις».
Φαράσσογλου Σεραφείμ, «Από την τάξη & Ψαλμωδία στον Πατριαρχικό Ναό της Κων/πόλεως» - 1988.
Χατζηγιακουμή Μανόλη, «Μουσικά χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1832) τ. Α' - 1975.
Χατζημάρκου Μανώλη, «Μελωδική Ανθοδέσμη» τ. Α' & Β' - 1984.
«Τραγούδια» - 1988.
Χριστοδούλου Μητροπολίτη Δημητριάδος, «Αρθρογραφία».
Χρυσάνθου του εκ Μαδύτου, «Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής» - 1832.
Ψάχου Κων/νου, «Η Παρασημαντική της Βυζ. Μουσικής» - 1917 (Εκδ. «ΔΙΟΝΥΣΟΣ» - 1978). «Ασιάς Λύρα» - 1908.

ΑΛΛΕΣ ΠΗΓΕΣ

Ημερολόγιον της Εκκλησίας της Ελλάδος, 1980 & 1985.

«Ιεροσαλτικά Νέα», Μηνιαίο όργανο του Πανελληνίου συνδέσμου Ιεροσαλτών «Ρωμανός ο Μελωδός & Ιωάννης ο Δαμασκηνός».

«Ιεροσαλτικός Κόσμος», Δίμηνο όργανο της Ομοσπονδίας συλλόγων Ιεροσαλτών Ελλάδος (ΟΜ.Σ.Ι.Ε.).

«Ιεροσαλτική Σάλπιγγα», «Διμηνιαίο Περιοδικό της Ένωσης Ιεροσαλτών Περιοχής Αττικής «Θρασύβουλος Στανίτσας».

Μηνιαίον μηνός Νοεμβρίου (1973).

«Στοιχειώδης διδασκαλία της Εκκλ. Μουσικής» - 1883 της Μουσικής Επιτροπής του Οικουμενικού Πατριαρχείου (Έκδ. Κουλτούρα).

Μουσικός Πανδέκτης, Εσπερινός - Απόδειπνον «Η ΖΩΗ».

Μουσικά Χρονικά Μην. Επιθεώρηση: Έτος Β' 1930, Έτος Ε' 1933.

Μουσικός Πλούτος Περιοδικό - 1930 τεύχος 4ο (Θ. Θωϊδη).

Νεότερον Εγκ. Λεξικόν, «ΗΛΙΟΣ» - τ. ΕΛΛΑΣ.

Πηδάλιον της... Εκκλησίας, 1886.

Τυπικόν της Μ. του Χ. Εκκλησίας Γ. Βιολάκη (Έκδ. Μιχ. Σαλιβέρου).

«Φόρμιγγα» Μουσικό Περιοδικό, 1901, 1910.



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	Σελ.
ΠΡΟΛΟΓΟΣ	17
A. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ	21
B. ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ	
B1. ΑΡΧΗ ΚΑΙ ΚΑΤΑΓΩΓΗ - ΠΡΩΤΟΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΕΣ ΜΕΛΩΔΙΕΣ	
α. Η Αρχαία Ελληνική Μουσική	27
β. Η Πρωτοχριστιανική Μουσική	28
γ. Διάφοροι ισχυρισμοί για την καταγωγή της Βυζ. Μουσικής	31
B2. ΠΕΡΙΟΔΟΙ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ	
A. Πρώτη περίοδος (1 - 300 μ.Χ.)	
1. Πρώτοι Χριστιανικοί ύμνοι	39
2. Πρώτοι Εκκλησιαστικοί Ποιητές και Υμνωδοί	42
B. Δεύτερη περίοδος (300 - 700)	
1. Μορφή Ύμνων	43
2. Ποιητές και Υμνωδοί	44
Γ. Τρίτη περίοδος ή Μεσαιωνική Εποχή (700 - 1453)	
1. Μελοποιοί και Υμνογράφοι	48
Δ. Τέταρτη περίοδος ή Νεότερη (1453 - αρχές του 20ου αι.)	
1. Γενικά	62
2. Στοιχεία από την ΤουρκοΑραβοπερσική Μουσική	64
3. Μελουργοί - Πρωτοψάλτες - Λαμπαδάριοι - Μουσικοδιδάσκαλοι	66
B3. ΓΕΝΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ ΤΗΣ ΕΞΕΛΙΞΗΣ ΤΗΣ ΒΥΖ. ΜΟΥΣΙΚΗΣ (1ος - 2ος αι.)	
A. 1ος - 3ος αιώνας	97
B. 4ος - 7ος αιώνας	98
Γ. 8ος - 11ος	100
Δ. 12ος - 15ος αιώνας	103

E. 16ος - 17ος αιώνας	104
ΣΤ. 18ος αιώνας	106
Z. 19ος αιώνας	107
Η. 20ος αιώνας	111
B4. ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΕΣ ΚΑΙ ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΙ ΤΗΣ	
M. ΤΟΥ Χ. ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ (1453 - 1991)	
Γ. Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΠΡΟΣΕΥΧΗ	
α. Αρχή της Μουσικής - Αρχέγονοι Λαοί	149
β. Η Αρχαία Ελληνική Μουσική	151
γ. Η Αρχαία Μουσική του Ισραήλ & των άλλων	
Ανατολικών Λαών	154
δ. Εισαγωγή της Μουσικής στην Πρωτοχριστιανική	
Εκκλησία	156
ε. Κείμενα και Απόψεις	157
Δ. Η ΜΟΝΑΔΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ Β.Μ.	
ΣΤΗΝ ΠΡΟΣΕΥΧΗ	161
E. ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΗΣ Β. ΜΟΥΣΙΚΗΣ	167
ΣΤ. ΠΑΡΑΣΗΜΑΝΤΙΚΗ ΤΗΣ Β. ΜΟΥΣΙΚΗΣ	171
Z. ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΓΝΩΡΙΣΜΑΤΑ	
ΤΗΣ Β. ΜΟΥΣΙΚΗΣ	185
Η. Η ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΠΟΛΥΦΩΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ	
ΣΤΗΝ ΟΡΘΟΔΟΞΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑ	189
Θ. ΤΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΟΡΓΑΝΑ ΣΤΗΝ ΟΡΘΟΔΟΞΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑ	
1. Γενικά	205
2. Πληροφορίες για τα Εκκλησιαστικά όργανα	216
3. Κείμενα και απόψεις	227
I. ΥΦΟΣ ΚΑΙ ΙΣΟΚΡΑΤΗΜΑ	
A. ΥΦΟΣ	235
B. ΙΣΟΚΡΑΤΗΜΑ	246
Κείμενα και απόψεις	248
ΙΑ. ΤΟ ΚΑΛΟΦΩΝΙΚΟ ΕΙΔΟΣ ΜΕΛΟΠΟΪΑΣ	
- ΚΡΑΤΗΜΑΤΑ	
α. Γενικά	251
β. Μελοουργοί - Συνθέτες Καλοφωνικών μαθημάτων	
& Κρατημάτων	260
ΙΒ. ΑΓΩΝΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΦΡΟΥΡΗΣΗ	
ΤΗΣ Β. ΜΟΥΣΙΚΗΣ	265

ΙΓ. ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΣΧΟΛΕΣ - ΣΥΛΛΟΓΟΙ

α. ΣΧΟΛΕΣ	285
β. ΣΥΛΛΟΓΟΙ	288

ΙΔ. Η ΙΕΡΗ ΨΑΛΜΩΔΙΑ

1. Γενικά	293
2. Εκκλησιαστικοί κανόνες και άλλες διατάξεις	294
3. Στόχοι της Ιερής Ψαλμωδίας	296
4. Ευθύνες και υποχρεώσεις των Ψαλτών -	
Καθήκον της Εκκλησίας & Πολιτείας	297
5. Ο δωδεκάλογος της σωστής Ψαλμωδίας	306
6. Η Ψαλμωδία στον Ιερό Κλήρο	307

ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑ

Χρήσιμες πληροφορίες από το άγραφο Τυπικό	311
ΑΛΦΑΒΗΤΙΚΟ ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΟΡΩΝ	313
ΠΗΓΕΣ ΚΑΙ ΒΟΗΘΗΜΑΤΑ	321



Κ. Σ. Χιώτος
Αργείο
Ihlex